

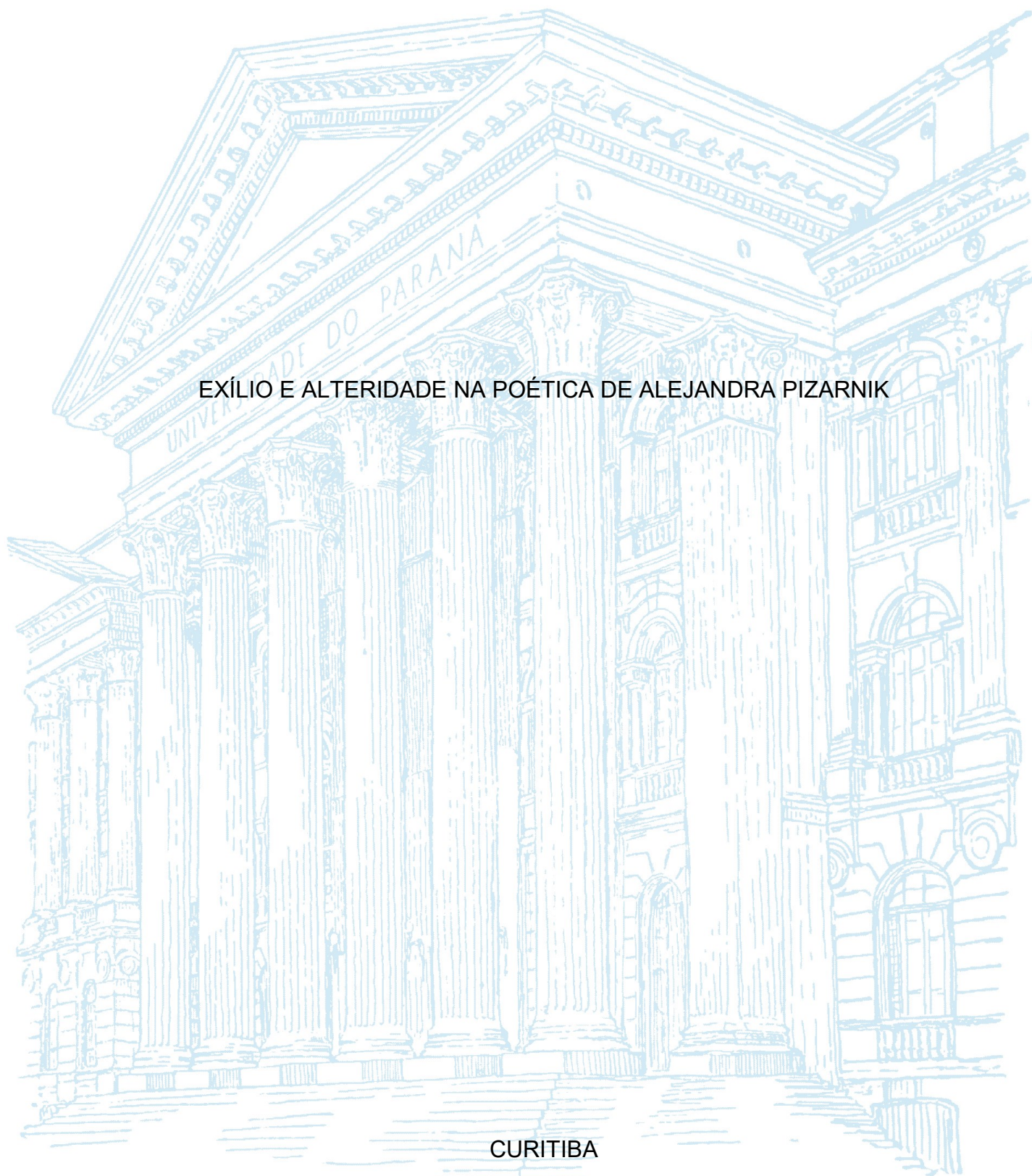
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RAFAEL PATRIK PROCOPIUK WALTER

EXÍLIO E ALTERIDADE NA POÉTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK

CURITIBA

2019



RAFAEL PATRIK PROCOPIUK WALTER

EXÍLIO E ALTERIDADE NA POÉTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Isabel Cristina Jasinski

Linha de Pesquisa: Alteridade, Mobilidade e Tradução.

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Walter, Rafael Patrik Procopiuk
Exílio e alteridade na poética de Alejandra Pizarnik . / Rafael Patrik Procopiuk
Walter. – Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Profª. Drª. Isabel Cristina Jasinski

1. Pizarnik,Alejandra, 1936 – 1972 – Crítica e interpretação. 2. Poesia
argentina. 3. Alteridade. 4. Exílio. I. Título.

CDD – Ar861.64



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **RAFAEL PATRIK PROCOPIUK WALTER** intitulada: **EXÍLIO E ALTERIDADE NA POÉTICA DE ALEJANDRA PIZARNIK**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 31 de Maio de 2019.

ISABEL CRISTINA JASINSKI
Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

DEBORA COTA
Avaliador Externo (UNILA)

MARIA JOSELE BUCCO COELHO
Avaliador Externo (UFPR)

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Isabel Jasinski, pela paciência, orientação e interlocução constante durante a concepção, o desenvolvimento e o amadurecimento desta pesquisa; à CAPES pelo fomento de 03/2017 a 03/2019; aos meus colegas de classe e companheiros de investigação científica, pela interlocução durante as aulas, a qual colaborou para a maturação deste trabalho; ao Prof. Dr. Maurício Cardozo, pela interlocução e fundamentação crítica e teórica; ao Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores, pela leitura deste trabalho durante a sua fase de qualificação; à Profa. Dra. Sandra Stroparo, Profa. Dra. Maria Joselle e Profa. Dra. Débora Cota pela generosidade irrestrita; a todos os servidores que trabalham na secretaria do PPGL-UFPR; à Ana Luiza, pela paciência; Celeste Luiza, pelo carinho e compreensão nos momentos de falta; à Pacha Mama, Cevada, Rita Lee e Tina; à Ruth, Ruthinha, Dondi, Sabrina, Ruth e Leonardo; a Celso e Rosa, Nikasion, Bruno e Alice; à Marisa Moyano, Hugo Aguilar, Juanito, Nicolás y Humberto; a Jackson, William, Rodrigo, Telmo, Laís, Evandro, Guimarães e Piedade; ao Prof. Dr. Fábio de Carvalho Messa; ao Me. Paulo Roberto Steinbock (in memorian); a Clebsen Lelis Pereira; a Ernani Andrade, Maikel da Maia, Valdecimpls, Matias Dalla Stela, Matheus Dumsh Dutra; a Nicolas Gighonetto y Armando Veja; à Alda Celeste Neves Walter (in memorian); ao Marcos, da Livraria Joaquim, e à Emanuelle, colega de turma; aos Freis Dominicanos da Paróquia Santo Antônio da Boa Vista, Fr. Claudemir, Fr. Bruno, Fr. Eduardo; Fr. Marcelo e Fr. Lino; a Rodrigo Garcia Lopes da Revista Coyote, Nina Rizzi, Nathália Agra, Ricardo Corona, Bárbara Lia, Marília Kubota, e Ivan Justen Santana; E a todos aqueles que se propuserem à leitura e discussão da obra de Alejandra Pizarnik.

“Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve
Correta, branca, suave, muito limpa, muito leve
Sons, palavras, são navalhas
E eu não posso cantar como convém
Sem querer ferir ninguém

Mas não se preocupe meu amigo
Com os horrores que eu lhe digo
Isso é somente uma canção
A vida realmente é diferente
Quer dizer
Ao vivo é muito pior”

BELCHIOR (1976).

RESUMO

A presente investigação tem por objeto a obra poética da argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972), que se exilou em Paris durante a década de 1960. A obra poética da autora constitui-se como um campo em expansão dentro da tradução de poesia no Brasil desde a década de 1990 e ganhou mais força com as recentes publicações das traduções de Ellen Lopes (2018) e de Davis Diniz (2018). A leitura de Poesia Completa (2011) permite reflexões sobre o exílio e a alteridade. A experiência do exílio de Pizarnik contribuiu para o seu processo criativo e concepção poética. A situação do inusitado levou a poeta a vivenciar a condição de estrangeira, ou seja, a colocar-se no lugar do Outro. Este estudo leva em consideração, e tem como apoio para a leitura da poética de Pizarnik, fragmentos de seus diários, prosa e correspondência que dialogam com sua poesia e que oscilam entre a comunhão e a tensão estabelecida com o Outro, sob o viés da perspectiva da alteridade de Levinás (1987) e da hospitalidade de Jacques Derrida (2003). A discussão sobre o exílio como direito ou pena e a questão do estrangeiro estão relacionadas à leitura de Said (2003) e dos artigos da edição temática da revista Archipiélago (1995). Outras constantes como o sentimento de pertencimento e de pátria, são analisadas a partir de Deleuze (1995; 1998; 2011) e Guattari (1995). A morte e a dicção suicida são vistas aqui como espaço de trânsito, conforme Blanchot (1987) e, nesta abordagem, a morte do escritor constitui uma forma de traição à escrita.

Palavras-chave: Alejandra Pizarnik. Exílio. Alteridade. Processo Criativo.

ABSTRACT

The present research aims at the poetic work of the Argentine Alejandra Pizarnik (1936-1972), who went into exile in Paris during the 1960s. The poetic work of the author is an expanding field within the translation of poetry in Brazil since the 1990s and gained more strength with the recent publications of the translations of Ellen Lopes (2018) and Davis Diniz (2018). The reading of *Complete Poetry* (2011) allows reflections on exile and otherness. The experience of Pizarnik's exile contributed to his creative process and poetic conception. The situation of the unusual led the poet to experience the condition of a foreigner, that is, to place himself in the place of the Other. This study takes into account, and has as support for the reading of Pizarnik's poetics, fragments of his diaries, prose and correspondence that dialogue with his poetry and that oscillate between communion and the tension established with the Other, under the perspective bias Levinás (1987) and the hospitality of Jacques Derrida (2003). The discussion about exile as a right or sentence and the foreigner's issue are related to the reading of Said (2003) and the articles of the thematic issue of *Archipelago* (1995). Other constants such as the feeling of belonging and homeland are analyzed from Deleuze (1995, 1998, 2011) and Guattari (1995). Death and suicidal diction are seen here as a transit space, according to Blanchot (1987), and in this approach the death of the writer is a form of betrayal of writing.

Keywords: Alejandra Pizarnik. Exile. Alterity. Creative process.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
1.1 PIZARNIK PARA A CRÍTICA-HISTORIOGRÁFICA	10
1.2 PIZARNIK PARA A CRÍTICA ESPECIALIZADA	13
1.3 TRADUÇÕES PARA O PORTUGUÊS.....	16
1.4 PIZARNIK, EXÍLIO E ALTERIDADE	21
1.5 PIZARNIK NO PAÍS DA METALINGUAGEM	24
2 PERSPECTIVAS DA MOBILIDADE NA POESIA DE PIZARNIK	31
3 PIZARNIK E A POESIA DO EXÍLIO.....	39
3.1 O EXÍLIO COMO AMBIENTE PARA O PROCESSO CRIATIVO	50
3.2 ÁRBOL DE DIANA (1962).....	51
4 PERSPECTIVAS DO EXÍLIO NA POESIA DE PIZARNIK	57
4.1 O EXÍLIO COMO EXPERIÊNCIA.....	59
4.2 O OUTRO, O ESTRANGEIRO	63
4.3 O EXÍLIO DE PIZARNIK.....	64
5 PIZARNIK, A POESIA EM DIREÇÃO AO OUTRO	69
5.1 A POESIA EM DIREÇÃO AO OUTRO, LINHAS DE FUGA E DE MORTE	72
5.2 A MORTE COMO ALTERNATIVA E DESTERRITORIALIZAÇÃO	76
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS.....	86
ANEXO 1 – ORIGINAL	93
ANEXO 2 – TRADUÇÃO	95

1 INTRODUÇÃO

A poética de Alejandra Pizarnik é marcada por múltiplas faces. A autora se dedicou à poesia, à prosa e à tradução. Ao nos depararmos com a obra poética de Pizarnik, surgem algumas perguntas como: a qual período, movimento literário, ou estética é possível vinculá-la? A crítica historiográfica nos permite a leitura de diferentes pontos de vista sobre a questão. Não necessariamente as perspectivas são convergentes, ou aqui levadas em consideração absoluta, sem questionamentos. A dúvida nos encaminha à investigação e nos conduz ao reconhecimento de que o objeto pode ser compreendido em parte, sem necessidade de totalizá-lo, ou mesmo, reduzi-lo a categorizações confortáveis à crítica, que às vezes por meio dos “ismos”, simplifica o objeto. A modernidade tem por condição a fuga do estável definitivo e da generalização absoluta. A pluralidade e a multiplicidade se distanciam da perspectiva totalizante.

Na presente investigação, defendemos a hipótese de que o exílio é uma constante na poesia de Pizarnik e que, por meio de suas diversas manifestações, modifica o seu texto. Tal exílio não se limita ao territorial, e pode ser visto sob a ótica do existencial; da mesma maneira, a linguagem como linha de fuga e a morte como um desdobramento, ou mesmo perigo desta. As migrações, desde a era das navegações e da expansão comercial, influenciaram a literatura moderna e possibilitaram a troca de culturas, assim como a sobrevivência de intelectuais, por vezes perseguidos pelas sociedades em que estavam inseridos, mais tarde no século XX. No caso de Pizarnik, esse processo se deu voluntariamente no ano de 1960, e se estendeu até 1964, quando então retornou de Paris a Buenos Aires. Essa vivência, durante a segunda metade do século XX, no geocentro cultural do mundo ocidental, deu-lhe a oportunidade de tomar contato com a efervescência criativa, em Paris, e de vivenciar as transformações do pensamento moderno.

Este trabalho parte da ideia de que o exílio, seja ele geográfico, interior, ou ontológico, colabora para o desenvolvimento da poética de Alejandra Pizarnik. Consideramos aqui o seu período em Paris não só como uma viagem de ida e volta marcada, mas como um processo de autoexílio. A própria crítica especializada se refere, dessa forma, às produções vinculadas a esse período. De maneira parecida, a crítica se refere também a outros exilados contemporâneos como Júlio Cortázar, Juan Gelman, Silvina Ocampo e outros escritores. A palavra “exílio” aparece diversas vezes

na poesia de Pizarnik e remete à questão da mobilidade, assim como outras palavras, versos ou mesmo personagens.

Em seguida, apresentamos uma revisão das abordagens de diferentes historiadores sobre a poeta.

1.1 PIZARNIK PARA A CRÍTICA-HISTORIOGRÁFICA

No livro *Historia crítica de la literatura argentina*, v. 9, Pizarnik é citada por Noé Jitrik (1999, p. 114-115) devido à sua relevância como colaboradora da revista *Sur*, na qual participou com poemas, traduções, ensaios, resenhas e críticas. No volume, há menção da obra que Pizarnik traduziu do italiano junto a María Cristina Giambelluca, o livro *Día tras día* (1959), de Salvatore Quasimodo (JITRIK, 1999, p. 140).

Nessa leitura crítica, é dada ênfase à produção dos *Diários* (2010), que configuram uma exceção na Argentina, da década de 1960, marcada pela poesia militante e engajada. Outro fator que distancia Pizarnik da literatura de autoria literária feminina, que lhe antecede, é o seu distanciamento com o nacional, ao contrário de María Rosa Oliver, Victoria Ocampo ou Norah Lange. O público e o privado (íntimo) são vistos e levados à tensão na escrita desenvolvida por Pizarnik em seus diários e em sua poesia (JITRIK, 1999, p. 146-147).

No capítulo “*La veta autobiográfica*”, um tópico é dedicado à Alejandra Pizarnik, no qual o crítico cita linhas temáticas dentro dos diários de Pizarnik: “*origen y familia, lengua y educación, identidades, prácticas sexuales y posición subjetiva*”¹ (JITRIK, 1999, p. 163). As temáticas origem e a família, não ocupam lugar de destaque na sua proposta e não se configuram como uma preocupação em *Poesía Completa* (2011). A extensão do espaço do trabalho de Jitrik dedicado à análise da obra de Alejandra Pizarnik é pouco maior se comparado com o de Susana Cella (1999), autora do volume nº 10 da coleção de historiografia literária argentina. No entanto, Jitrik (2004) não se detém na obra poética da autora, que consagrou mundialmente Pizarnik como escritora.

¹ “origem e família, língua e educação, identidades, práticas sexuais e posição subjetiva” (JITRIK, 1999, p. 163, Tradução nossa).

Do mesmo modo que Noé Jitrik (2004), a crítica Susana Cella (1999, p. 123) aponta a importância da poeta na revista *Sur*. É citado o ensaio “*Silencios en movimiento*” (1965), no qual Pizarnik se detém na obra de Héctor Murena. Há um distanciamento de Pizarnik e outros poetas da estética do período posterior à Revolução Libertadora de 1955, a qual é caracterizada pela presença nos textos de traços da vida cotidiana, do urbano e da desconformidade social. Esses autores estavam veiculados à *neovanguardia* e também outros agrupados na revista *Zona de La Poesía Americana*, da qual Pizarnik não participou.

Além da poeta, não aderiram a essa estética e temáticas: Roberto Juarroz, Hugo Gola, Miguel Angel Bastos, Hugo Padeletti e Susana Thenón (CELLA, 1999, pp. 185-187). Em sua análise quanto ao surrealismo, a crítica Susana Cella (1999, pp. 250-251) afirma que a proximidade de Pizarnik é maior com a estética francesa de André Breton, ou mesmo de Antonin Artaud, do que para com o surrealismo portenho. Além disto, há uma breve menção ao livro *La última inocencia* (1956) de Pizarnik, editado por *Poesía Buenos Aires*.

Em *Historia de la literatura hispano-americana*, v. 4, o crítico Oviedo (2002, p. 425) dedica um parágrafo à poesia de Pizarnik. No capítulo “*Poetas en tiempos difíciles*”², o autor observa o mito no qual a poeta se converteu e aponta algumas perspectivas de leitura dos textos como o feminismo, homoafetividade e a questão da criação poética concebida como destruição e morte. O crítico repete o que a fortuna crítica da poeta defende, quanto à relação de influência da poesia surrealista na obra de Pizarnik. Há uma aproximação biográfica e estética de Pizarnik com Sylvia Plath, que se dá por meio do interesse pelas artes visuais, e pelo intenso uso de imagens na poesia. As leituras em francês atribuídas a Pizarnik são as de Antonin Artaud, Henri Michaux e Aime Césaire. Cabe destacar que Oviedo não faz menção às traduções realizadas pela poeta argentina, embora as tenha citado como leituras. Oviedo utiliza como referências para o seu comentário as *Obras Completas* (1993) e as biografias de cunho crítico de Cristina Piña (1991) e de César Aira (1998). Além de Pizarnik, são relacionados neste capítulo introdutório os poetas Heberto Padilha, Juan Gelman, José Emilio Pacheco, Oscar Hahn e Eugenio Montejo. Estes poetas são nomeados

² “Poetas em tempos difíceis” (OVIEDO, 2002, p. 421, tradução nossa).

como o movimento “*poetas em tiempos difíciles*”, situados na terceira e última parte do século XX.

Em *Breve historia de la literatura argentina*, Martín Prieto (2006, p. 279), assim como Susana Cella, ressaltam a participação de Alejandra Pizarnik por meio de poemas, resenhas e traduções na revista *Sur*, a partir da década de 1950. Antes mesmo do exílio, Pizarnik já havia publicado traduções de Antonin Artaud e de Yves Bonnefoy. Prieto (2006, p. 374-375) considera como movimento a revista e selo *Poesía Buenos Aires*, pelo qual Pizarnik publicou seu primeiro livro, na Argentina da segunda metade do século XX, quando se desenvolveu a estética invencionista. O movimento se caracteriza por ser contra as convenções literárias, contra o prestígio das formas à formalidade da poesia. Além disto, o invencionismo defendeu as vanguardas e os poetas da década de 1940, a favor da retórica da imagem e da metáfora sem medida. *Poesía Buenos Aires* foi o movimento responsável pela introdução de diversos poetas estrangeiros na literatura argentina por meio de traduções. Dentre os participantes se destacam os nomes de Raúl Gustavo Aguirre, com o qual Pizarnik teve uma afinidade poética notável, e Rodolfo Alonso.

Prieto (2006, pp. 376-379) ressalta, na sequência, o caráter radical do surrealismo argentino da década de 1950, no qual Pizarnik é incluída pelo crítico, ao lado de Francisco Madariaga, Enrique Molina e Olga Orozco. A questão do surrealismo é recorrente na crítica em relação à obra poética de Pizarnik, embora não seja aprofundada pela maioria da crítica e tratada, por vezes, de modo superficial ou mesmo categórico. Levamos em consideração, neste estudo, que Roberto Schwartz, ao tratar do surrealismo no livro *Vanguardas Latino-americanas* (1995), não aponta o nome de Alejandra Pizarnik em nenhum momento.

Árbol de Diana (1962) é considerado pelo crítico Prieto (2006, pp. 380-381) como o melhor livro de poesia de Pizarnik, além de ser visto como o mais celebrado. O crítico observa que o prólogo de Octavio Paz dá ao livro de Pizarnik uma “*imediata dimensión latinoamericana*”. Prieto (2006, p. 446) aponta que o crítico César Aira, por meio de seus ensaios e resenhas, cria uma tradição literária na qual Alejandra Pizarnik figura ao lado de Robert Arlt, Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini e Copi, pseudônimo de Raúl Damonte Botana. No tópico “*Lo femenino como anunciación*”, Prieto observa que Pizarnik é uma das principais autoras da década de 1960. Pizarnik, Susana Thenón e Juana Bignozzi são responsáveis por darem continuidade ao processo de abertura editorial às mulheres na Argentina, que eram então uma exceção. A partir da

década de 1980, essa exceção seria quebrada, quando os livros de poesia escritos por mulheres alcançaram destaque entre as publicações que circulavam (PRIETO, 2006, p. 454-455).

1.2 PIZARNIK PARA A CRÍTICA ESPECIALIZADA

A biografia de Alejandra Pizarnik (1991), de autoria da argentina Cristina Piña, publicada em Buenos Aires, traz apontamentos críticos importantes para a compreensão da obra e da poeta argentina. A biógrafa desenvolve o livro por meio de relatos e entrevistas de amigos e familiares da autora. Esta é a primeira biografia sobre a poeta, a de maior extensão, e conta com uma seleção fotográfica que revela o cotidiano da poeta, além de sua amizade com Raúl Gustavo Aguirre, Elizabeth Azcona Cranwel, Olga Orozco, Arthuro Carrera, Jorge Garcia Sabal e Victor Richini (PIÑA, p.128-129). Ao final do livro, a biógrafa se deu ao trabalho de realizar o levantamento e a indicação bibliográfica das obras da poeta, fortuna crítica e tradução. Piña aponta uma proximidade absoluta entre vida e poesia, ou seja, a pessoa biográfica de Pizarnik e a voz poética estão intimamente ligadas. Desta forma, o poema constitui a materialização verbal da poesia, e a criação de Pizarnik se configura como uma “épica subjetiva” (PIÑA, 1991, p. 140-141)³. O exílio da autora se caracteriza pela experiência radical com a linguagem, e com a proposta de unir a vida à palavra, de maneira que é criada outra realidade em que não há espaço para a pátria (PIÑA, 1991, p. 225).

Cristina Piña é responsável pela elaboração de diversas reuniões críticas sobre a obra de Pizarnik, dentre elas *Límites, diálogos e confrontaciones: Leer a Alejandra Pizarnik* (2012). Neste livro, há uma crítica veemente à postura dos detentores dos direitos autorais de Pizarnik, que suprimiram e ocultaram textos da poeta, o que dificultou o trabalho de Anna Béciu e Ivone Bordelois, organizadoras dos volumes recentemente publicados pelo Editorial Lumen. As alterações das obras demonstram a incompletude das denominadas “obras completas”. Devido aos herdeiros dos direitos autorais, alguns textos não se encontram de maneira fiel ao texto original.

³ O texto levanta questões como a identidade judia, adolescência e juventude em Buenos Aires, o exílio de 1960 a 1964 em Paris, a idade adulta novamente na capital argentina e, por último, a morte em 1972.

Assim, as edições de *Poesía Completa* (2011), *Prosa Completa* (2010) e *Diários* (2012), de Pizarnik, sofreram a troca de nomes de pessoas que estariam vivas no momento da edição, que poderiam ter a sua imagem afetada e causar a censura de certos trechos sobre a sexualidade da autora e de seu comportamento social (PIÑA, 2012, p. 167-197).

O ensaio Alejandra Pizarnik (2004), de César Aira, foi publicado em 1992, na cidade de Rosario. Além de trazer os traços característicos do gênero discursivo, o autor realiza uma biografia sucinta, com fatos relevantes para a compreensão do texto. Aira contraria a perspectiva adotada por críticos que se referem à poeta como “*pequeña náufraga*”, “*niña extraviada*”, “*estatua deshabitada de si misma*”, considerando desrespeitosa esta perspectiva, pois a mesma transforma a autora num “*bibelot*”, de maneira objetificar a literatura (AIRA, 2004, p. 9-10). Na sequência do ensaio, Aira reconhece a multiplicidade de personagens criados pela poeta, sem vinculá-los diretamente à personalidade da mesma. O crítico defende o ponto de vista de que a poesia de Pizarnik reinventa o surrealismo, pois trabalha com a escrita automática e o inconsciente. No entanto, na visão do crítico, quando Pizarnik começou a escrever, nos anos cinquenta, o surrealismo já era considerado um movimento morto (AIRA, 2004, p. 13-15). Ao final do ensaio, nota-se que Pizarnik tinha em seu ideário a “exigência de pureza”, sendo considerada pelo crítico como a “última encarnação do poeta maldito” por ter adotado a postura surrealista da concepção da poesia como atividade do espírito (AIRA, 2004, p. 86). No ensaio, o crítico não especifica a metodologia ou bibliografia adotada, o que dificulta a articulação do texto com algumas das referências consultadas.

Em *La escritura invisible: el discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik* (2008), a crítica literária argentina Patricia Venti analisa e comenta a representação de si na prosa da autora em diários, cartas, narrativa, ensaios e poemas. Venti faz um levantamento dos textos inéditos ou extraviados, e dos textos manipulados ou reescritos da bibliografia e espólio de Pizarnik, em geral sem excluir nenhum gênero. Há também uma lista das leituras registradas nos cadernos de notas da poeta. A partir do arquivo de Pizarnik, guardado na Universidade de Princeton, Venti se detém na questão da manipulação da fama literária, no sentido de ocultamento e ofuscamento da personalidade, ou mesmo do que representa o comportamento da autora retratado em seus textos. Os nomes relacionados ao seu círculo de convívio são censurados e trocados nos *Diários* (2010), a fim de não suscitar determinada releitura de algum fato

relacionado a alguém que estivesse vivo na data da publicação do livro. Os detentores dos direitos autorais defendem a postura conservadora em relação ao espólio da autora. Venti denomina Pizarnik, na condição de judia e argentina, como “outsider” da sociedade. A crítica aponta a questão da errância na poesia de Pizarnik, pelas faces que seu eu-poético adquire: “*la náufraga*”, “*la viajera*”, “*la peregrina*”, “*la emigrante*”, “*la extranjera*”, “*la volantinera*” (VENTI, 2008, p. 166).

A fortuna crítica de Pizarnik é extensa e não seria viável catalogá-la, nem é o nosso objetivo. Infelizmente, por questão de espaço, não daremos conta de citar e esmiuçar a totalidade de artigos e ensaios publicados sobre a obra da autora, mas cabe destacar, entre os estudiosos da obra ao redor do mundo: Alicia Genovese, Maria Isabel Calle, Alicia Borinski, Linda Lê, Carolina Depetris, Carlos Luis Torres Gutiérrez, Daniel Link, Benjamin Bolling, entre outros críticos não citados aqui.

O primeiro trabalho acadêmico que tivemos contato sobre Alejandra Pizarnik, no Brasil, é de 1989; trata-se de uma comunicação intitulada *Nombrarte: a poesia de Alejandra Pizarnik* (2001), de autoria do professor de literaturas hispânicas Raul Antelo (UFSC). A versão para análise, utilizada no presente estudo, é a de 2001, publicada na revista *Transgressão e Modernidade*, da Editora da UEPG. O título do texto trabalha com o jogo de palavras “*nombre*” e “*arte*”, com o intuito de expressar a alteridade estabelecida por meio da reconciliação do “eu”/“tu”, por intermédio da palavra (ANTELO, 2001, p. 205). Nessa comunicação, Raul Antelo analisa alguns poemas da autora como “*Destrucciones*”, “*Piedra Fundamental*”, “*Se prohíbe mirar el césped*”, “*Nombrarte*”, “*La última inocencia*” e o ensaio “*El verbo encarnado*” sobre Antoine Artaud, poeta o qual já havia traduzido. As traduções de Artaud, publicadas de maneira esparsa, foram recolhidas no livro póstumo *Textos* (1976). Ao introduzir o texto, Raul Antelo (2001, p. 206) afirma que: “o poeta define-se, portanto, como a consciência das palavras, vale dizer, como a nostalgia da realidade efetiva das coisas”; nessa perspectiva, conduz sua análise sob a leitura de Blanchot, de Octavio Paz e da hiper-realidade, mas sem referenciar especificamente a algum teórico do hiper-realismo. É importante ressaltar que, nesse texto, Antelo relaciona o livro *Árbol de Diana* (1962), de Alejandra Pizarnik, ao poema “*Hécate*”, de Ana Cristina Cesar, no Brasil. Ambas as poetisas recorrem a divindades da mitologia grega para harmonizar o selvagem e o civilizado. A questão da morte, presente na obra da poeta, é explorada pelo crítico como uma suspensão da norma e a exigência do desconhecido (ANTELO, 2001, p. 210-211).

A poesia de Alejandra Pizarnik passou a ser estudada, no Brasil, com maior intensidade nos anos 2000. Há, como resultado dessas pesquisas, em ambiente acadêmico no Brasil, três dissertações na área de Letras-Literatura e uma tese na área da Teoria da Psicanálise. No entanto, a difusão da obra da autora ainda é escassa e circula de maneira independente, a maioria das vezes na internet, em revistas virtuais, ou mesmo em jornais de literatura, além de edições artesanais e independentes. Desta maneira, a obra poética e a obra em prosa da poeta argentina, ainda carecem de uma leitura mais profunda da crítica literária, seja ela acadêmica ou não.

A primeira dissertação desenvolvida no Brasil é intitulada: *Uma ponte sob a morada do ser: proposta de leitura heideggeriana de Árbol de Diana, de Alejandra Pizarnik* (2002), da pesquisadora Kátia Oliveira Filho, pela UFPE. Não há traduções para o português e os textos são apresentados no original castelhano. A segunda dissertação é *Apresentação e tradução das obras La última inocencia e Las aventuras perdidas de Alejandra Pizarnik* (2010), de Josiane Maria Bosqueiro, pela UNICAMP. A pesquisa de Bosqueiro (2010) é a primeira tradução integral de livros da poeta, no Brasil. Tal tradução é responsável por dar continuidade ao processo de recepção da obra de Pizarnik, embora tenha permanecido restrita à academia, sem tomar forma de livro. O terceiro trabalho é a tese *O real da arte na escrita de Alejandra Pizarnik* (2012), de Brenda Gutiérrez, pela UFRJ, na qual a pesquisadora adota o real a partir de Lacan e aborda também a pulsão de Freud, a partir de leituras da obra de Pizarnik. A última dissertação publicada se chama *Para Além do Limite da Palavra: vislumbres do Silêncio Fundador em Alejandra Pizarnik e Ana Cristina Cesar* (2012), de Sara de Miranda, pela UEPB, que realiza uma leitura comparada das duas poetisas e a veiculação de Pizarnik ao movimento latino-americano do neobarroco.

1.3 TRADUÇÕES PARA O PORTUGUÊS

No ano de 1990, foi publicada a antologia *Poesia Argentina 1940-1960* (1990), com seleção, prefácio e tradução de Bella Jozef, sendo a primeira tradução de Pizarnik, publicada no Brasil, de que se tem notícia. Pizarnik é a última poeta do livro e uma das três mulheres a participar da coletânea, juntamente com Olga Orozco e María Helena Walsh. De Pizarnik, estão traduzidos os seguintes poemas: “*La jaula*”, “*La danza imóvel*”, “*Infancia*” e “*Solo la sed*”, os primeiros de *Las aventuras perdidas*

(1958) e os dois últimos de *Los trabajos y las noches* (1965). No prefácio, a antologista traça um panorama da poesia argentina após 1920, e situa Alejandra Pizarnik na geração dos anos 1950. Essa geração se dividia em dois movimentos: o surrealismo e o invencionismo. O invencionismo estava reunido em torno da revista *Poesía Buenos Aires*.

Como vimos anteriormente tratam de propostas diferentes, pois o surrealismo rumo ao irracionalismo do inconsciente, enquanto o invencionismo valoriza a razão, a poesia cerebral e os elementos inventivos do poema. O invencionismo tinha como uma das figuras centrais Raúl Gustavo Aguirre, e o surrealismo tinha por representante Aldo Pellegrini (JOZEF, 1990, p. 20). A crítica literária brasileira Bella Jozef analisa o surrealismo na América Hispânica:

Na América Hispânica foi fundamental para originar uma série de movimentos novos, desenraizados do tronco da poesia castelhana e que contribuíram para desenvolver a consciência crítica do poeta que busca liberar o homem do utilitarismo da poesia moderna numa expressão totalizadora do ser. A obra é considerada como totalidade não fragmentável (JOZEF, 1990, p. 21).

O surrealismo argentino teve sua origem em Buenos Aires com a revista *Que* (1928), de Aldo Pellegrini. A revista não teve grande repercussão, pois dividia a atenção do público com outras manifestações como os *martinfieristas* e os de *Boedo*. A segunda etapa do movimento se deu com a publicação da revista *Ciclo* (1948-1949), que veiculou também outras manifestações literárias de vanguarda. A terceira e última fase teve maior duração com a revista *A Partir de Cero* (1952) - que se estendeu até o ano de 1956, sob a direção de Enrique Molina - contou com a participação de Carlos Latorre, Francisco Madariaga e Aldo Pellegrini. É importante observar que, embora os autores sejam divergentes em suas propostas estéticas, havia o trânsito de poetas entre os dois movimentos. Há poetas, inclusive, que não corresponderam com as duas tendências. Pizarnik, assim como Juan Gelman, se encontram nesse meio termo, ou seja, não se enquadram completamente em nenhum movimento, embora a maior parte da crítica leia a poesia de Pizarnik como surrealista. Desta forma, conforme assinala a antologista, podemos realizar a leitura destes dois poetas como o elo de ligação de 1950 com a geração de 1960 (JOZEF, 1990, p. 22). O posicionamento da antologista não se acomoda na categorização, livra a poeta da catalogação deste ou daquele movimento, ao lhe dar o devido destaque, assim como o reconhecimento de um processo de subjetivação singular da poesia de Pizarnik.

A antologia bilingue *Puentes: poesía argentina y brasileña contemporánea* (2003), organizada por Jorge Monteleone e Heloisa Buarque de Hollanda, traz traduções de Sérgio Alcides dos poemas de Alejandra Pizarnik e um fragmento de *La condesa sangrienta* (1963). Em *La voz del doble: Pizarnik, Thenón*, subtópico do prólogo da antologia, Jorge Monteleone analisa a poesia de Pizarnik por meio do deslocamento do sujeito, leitura proposta por Aira (2001, p. 54), em seu ensaio crítico sobre a poeta. Monteleone (2003, p. 11-12) observa três elementos centrais na poesia de Pizarnik: o eu, o duplo e o vazio, termos conflitantes e que evocam constantemente a dualidade. O vazio assinalado por Monteleone sofre variações dentro da poesia de Pizarnik e pode se manifestar como o “nada” ou como a “morte”. Monteleone não veicula Pizarnik a nenhum movimento ou estética; liga-a somente a Susana Thenón, por ambas se distanciarem das propostas coloquialistas e urbanas de 1960. Quanto à seleção e tradução dos poemas, Sérgio Alcides opta por realizar um sobrevoo na obra poética. Não constam na antologia poemas de todos os livros, possivelmente devido ao espaço, ou a importância atribuída pelo tradutor e pela crítica especializada. Independente do caráter bilingue da antologia, que circulou pela Editora *Fondo de Cultura Económica*, mas somente no México e na Argentina, publicação que permanece praticamente desconhecida do público brasileiro e lusófono.

A terceira tradução no Brasil é de responsabilidade da poeta Ana Maria Ramiro, uma plaquete de poesia com o título: *Para fazer um talismã?* (2006), na qual além da poesia de Pizarnik se encontram outras poetisas argentinas, dentre elas: Elizabeth Azcona Cranwell, Dolores Etchecopar e Olga Orozco. Não tivemos acesso à publicação devido ao caráter independente, artesanal e de pequena tiragem. No entanto, a tradutora publicou alguns poemas de Pizarnik na revista *Coyote*, nº 16 em 2008⁴. A tradução conta com o ensaio *Alejandra Pizarnik: pedra, exílio, loucura* no qual, a partir da leitura de Gutiérrez (2004)⁵, a tradutora comenta a vida e a obra da poeta. Em 2012, foi publicada a tradução completa do primeiro livro de Pizarnik *La tierra más ajena* (1955), por Vinícius Ferreira Barth, na revista virtual *escamandro*⁶. O

⁴ RAMIRO, Ana Maria. Alejandra Pizarnik: pedra exílio, loucura. Tradução de Ana Maria Ramiro. **Coyote**, Londrina, v. 16, p.30-35, 2008.

⁵ Ver GUTIÉRREZ, Carlos L. T. Alejandra Pizarnik. **Espéculo. Revista de estudios literarios**, Universidad Complutense de Madrid, 2004. Disponível em: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero28/alepizar.html>. Acesso em: 06 mar. 2018.

⁶ Revista de poesia, tradução e crítica editada virtualmente desde 2011 por Adriano Scandolara, Bernardo Brandão, Guilherme Gontijo Flores, Nina Rizzi, Sérgio Maciel e Vinícius Ferreira Barth. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com>. Acesso em: 06 mar. 2018.

tradutor escreveu um comentário introdutório à obra e relata os percalços de sua tradução.

Outro livro traduzido integralmente é *Árbol de Diana* (1962), na tradução da poeta Nina Rizzi, publicado de maneira independente e artesanal pela Edições Ellenismos, sob licença de cultura livre⁷, no ano de 2017. Há tanto a versão virtual, que pode ser impressa e difundida, quanto a edição física numerada e acompanhada de elementos extratextuais, como um incenso com a função de marca página e a folha de uma árvore, em referência ao título do livro. A tradução da poesia completa de Pizarnik foi o objeto de estudo de Ellen Cristina Nascimento Lopes, durante o seu mestrado desenvolvido na UFC, no Programa de Pós-Graduação em Letras, com a defesa em julho de 2018. O título dado ao trabalho é *Poesia-Tradução à beira do silêncio: Tradução integral da obra poética de Alejandra Pizarnik*. O desenvolvimento desse projeto de tradução, no âmbito da academia, foi a forma que a tradutora encontrou para desenvolver o seu trabalho sem ter de lidar diretamente com os empecilhos dos direitos autorais, que se encontram em posse da *Random House*. A visão proposta pela tradutora consiste justamente no inacabamento dos poemas, ou seja, no trabalho de interpretação do leitor. Além disso, a tradutora defende a ideia da tradução como uma espécie de conversa com Pizarnik (LOPES, 2018, p. 10-11). A tradução dos poemas teve como fonte primária a décima edição argentina de *Poesía Completa* (2012), o mesmo volume utilizado na presente dissertação. A tradutora Ellen Cristina Nascimento Lopes, que também já assinou inúmeras traduções sob o pseudônimo de Nina Rizzi, apresenta a versão integral da poesia de Pizarnik em português e possibilita à comunidade leitora de português o contato com estes textos que permaneciam inéditos em nosso idioma. Deve-se destacar também a reflexão do espaço em branco no poema com uma íntima relação “ao silêncio como exílio para suas contradições.” (LOPES, 2018, p. 54)⁸.

No domingo, dia 18 de fevereiro de 2018, na Folha de São Paulo, foi publicada uma notícia sobre o lançamento, em abril de 2018, das traduções para o português,

⁷ Ideia desenvolvida pelo professor de direito Lawrence Lessing, da Escola de Direito de Stanford, autor do livro *Cultura Livre* (2004). Neste livro, o autor defende a livre difusão de bens culturais, criminalizados por leis de direitos autorais.

⁸ LOPES, Ellen Cristina Nascimento. **Poesia-tradução à beira do silêncio**: tradução integral da obra poética de Alejandra Pizarnik. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2018. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/36524/3/2018_dis_ecnlopes.pdf. Acesso em: 24 jan. 2019.

de dois livros de Alejandra Pizarnik: *Árvore de Diana* (2018) e *Os trabalhos e as noites* (2018) realizadas pelo tradutor Davis Diniz, doutor pela UFMG. A matéria sobre Alejandra Pizarnik e o lançamento foram acompanhados por uma seleção da tradução dos poemas. A tradução de Davis Diniz de *Árvore de Diana* (2018) chegou às mãos do leitor brasileiro, em maio de 2018, na segunda quinzena do mês. A apresentação do livro é da poeta Marília Garcia, intitulado “*O poema ensina a cair*”, no qual são apontados aspectos do exílio parisiense, da escritura dos diários, da descendência judia e destaca a importância da Editora Relicário para a publicação da primeira edição da poesia de Pizarnik em livro, no Brasil. Marília Garcia liga biograficamente Pizarnik à poeta e tradutora portuguesa Luiza Neto Jorge, que esteve em Paris, de 1962 a 1968.

O livro *Os trabalhos e as noites* (2018), do mesmo tradutor e editora, publicado em formato Box, em outro volume, tem o prólogo da poeta Ana Martins Marques. A apresentação, intitulada “*A cerimônia: os trabalhos e as noites*” se inicia com uma menção ao título clássico de Ovídio, *Os trabalhos e os dias*, título do qual Pizarnik se apropria e o inverte à sua maneira. Além disso, Ana Marques observa a escolha vocabular e os efeitos de sentido criados por este campo semântico do noturno, habitado pelas palavras: “pássaro, cinza, pedra, noite, alba, infância, vento, chuva, sombra, silêncio, lilás [...]” (MARQUES, 2018, p. 8).

Ambos os volumes levam o mesmo posfácio, “*Pizarnik traduzida*”, de autoria de Davis Diniz, que menciona as traduções da poesia esparsas existentes em português. Nesse texto, o tradutor comenta suas decisões como, por exemplo, manter a segunda pessoa do singular do castelhano, em vez de aportuguesar⁹ os versos. Essa opção se baseia no dilatamento da língua de chegada, assim como no estranhamento do público leitor. Além disso, Davis Diniz faz menção às traduções que o antecedem, elucidando ao leitor o panorama da tradução de Alejandra Pizarnik no Brasil, a partir de Bella Jozeff (1990) até Nina Rizzi (2017).

A plaquete de poesia *Bosque Musical* (2018), homônimo do poema de Alejandra Pizarnik, foi publicada pela Editora Corsário-Satã, Coleção Navio Fantasma, e tem por tradutores Natália Agra e Victor Hugo Turezo. Ao todo, vinte poemas

⁹ Nesse sentido, o tradutor trava a discussão quanto à necessidade do estranhamento causado pelo uso da segunda pessoa do singular (língua de partida). Diniz defende a ideia com o objetivo da dilatação da língua de chegada (DINIZ, 2018, p. 99).

integram a edição bilíngue. O comentário, acerca da tradução, foi publicado na página do *escamandro*, em 2018, acompanhado de alguns poemas. Trata-se de uma publicação artesanal, costurada à mão e de caráter independente, uma tradução que abre caminho no campo em expansão como a tradução de Nina Rizzi¹⁰. O comentário e a seleção dos tradutores se pautam nos poemas de dicção suicida, em que a morte está evidenciada em uma espécie de “cosmovisão”.

Existem outras traduções de Pizarnik, que foram publicadas em revistas virtuais e blogs por outros tradutores independentes, dentre eles: Virna Teixeira, Clarisse Lyra, Lucila Nogueira, Lílian Gandon, Carlos Besen, Mariana Basílio, entre outros. Em Portugal, foi publicada uma *Antologia Poética* (2002), de Pizarnik, com poemas traduzidos por Alberto Augusto Miranda, pela Editora Correio dos Navios. A publicação não conta com um prefácio ou comentário do tradutor e o poema “*En esta noche em este mundo*” é apresentado em fragmento e dele constam apenas seis versos, o que dificulta sua leitura.

No ano de 2016, Fernanda Ribeiro Marra iniciou o seu doutorado em Literatura pela UNB, com o projeto intitulado *Alejandra Pizarnik - Flor do mal: uma crítica sobre a escritura da imanência*, com a qual propôs a tradução da poesia completa, sob a perspectiva de leitura de Antoine Berman e de Haroldo de Campos. O trabalho provavelmente será concluído e publicado em formato de tese até 2020. Desta maneira, em cerca de 30 anos, do ano da primeira tradução no Brasil, de 1990 até o ano de 2020, teremos a tradução da poesia completa de Pizarnik em língua portuguesa. A prosa de Pizarnik e a tradução ainda se configuram como desafio e um campo em expansão. A exceção das traduções em prosa até o presente momento é *A condessa sangrenta* (2011), publicado no Brasil pela Tordesillas, traduzido por Maria Paula Gurgel Ribeiro.

1.4 PIZARNIK, EXÍLIO E ALTERIDADE

Alejandra Pizarnik é uma das poetisas do século XX que experimentaram a poesia à revelia do sistema, aquém das regras e convenções poéticas, ou sociais. A poeta não se encaixa de fato em nenhum movimento, ao mesmo tempo em que a

¹⁰ Pseudônimo de Ellen Cristina Nascimento Lopes.

fortuna crítica a vincula ao surrealismo, ao neobarroco, ao invencionismo e tantos outros das décadas de 1950-1970, na Argentina, América Latina e Europa. Pizarnik transita, de forma nômade, entre as diversas estéticas e movimentos, sem se fixar completamente em nenhum. Assim, a concepção da arte como processo, documentação e registro, mas não como fim, está presente na proposta poética da autora, que se distancia do poema como algo finalizado, após o ato de criação (AIRA, 2001, p. 13). A pluralidade de si, o processo de subjetivação e o duplo estão presentes na poesia de Pizarnik.

As constantes reedições, durante as primeiras duas décadas do século XXI, e as traduções para diversas línguas, dentre elas inglês, francês, alemão, italiano e português, demonstram que Pizarnik está inserida em um processo vivo de recepção e, mesmo depois de sua morte, o seu espólio - que se encontra no arquivo da Universidade de Princeton – continua a ser explorado pela crítica especializada.

Desta forma, a crítica assume um papel fundamental para a recepção e manutenção de sua obra, na medida em que difunde e realiza o processo de recepção ao redor do mundo, principalmente no que diz respeito à América Latina e Europa. É possível notar um movimento em torno da obra, realizado pela comunidade leitora de poesia, embora esta se limite a um público letrado específico formado, em sua maioria, por poetas, escritores, jovens e universitários. É interessante observar o movimento em torno de *Árbol de Diana* (1962), que chega à sua segunda tradução, em 2018, no Brasil.

A obra de Pizarnik pode ser lida sob a perspectiva do exílio e da mobilidade. Deve-se levar em consideração, para a análise da obra, a postura da escritora em seu autoexílio, ao assumir o processo criativo como uma ruptura. Sua poesia está situada na modernidade, especificamente na segunda metade do século XX, após as vanguardas literárias europeias e latino-americanas. Nos textos de Pizarnik, há uma apropriação e, ao mesmo tempo, uma reinvenção e releitura do surrealismo francês, do romantismo alemão e da poesia visual, entre outros. Em torno da figura da poeta Pizarnik, desenvolveu-se uma espécie de mito do poeta maldito, alimentado pela retórica suicida, proposta efetivada em 1972, com a sua morte por excesso da ingestão de medicamentos. A crítica especializada se detém principalmente na questão da morte, que é importante e central na sua poética. No entanto, a crítica se esquivava de outras questões a serem levadas em consideração, como é o caso da

mobilidade, do exílio ou mesmo da alteridade, a serem aqui tomadas como objeto de estudo.

A análise contida no livro *A República Mundial das Letras* (2002), da pesquisadora Pascale Casanova, permite uma percepção sobre a literatura produzida pelo estrangeiro em Paris. A autora assinala que, após Grécia e Roma, do grego e do latim, Paris e a língua francesa surgem como um espaço literário marcado pela perspectiva da realidade global. Na subdivisão do primeiro capítulo do livro, Pascale Casanova (2002, p. 40) denomina Paris como “cidade-literatura”. Esse raciocínio é construído desde o início do livro, no qual a autora destaca o que Paris representava: uma capital cosmopolita e revolucionária, na qual se davam os câmbios e intercâmbios literários em um contexto desnacionalizado. Desta maneira, surge a concepção de “literatura mundial” simultaneamente à ideia de uma descolonização literária.

Devemos observar que Pizarnik não troca a sua língua de escrita durante o exílio, assim como não o apresenta como uma experiência traumática. Nesta perspectiva, em seu projeto estético e literário, há a desconstrução da ideia do nacional como território literário. A língua, tampouco, está associada à questão nacional, ou mesmo latino-americana, como veremos no capítulo quatro desta dissertação.

Consideramos que James Joyce, ao escrever seu *Ulisses* (1922), residiu em Paris durante o século XX; no entanto, não trocou de língua em sua escrita. A língua tem um caráter político, assim como gera o fato de ser “estrangeiro”. Assim, negar o caráter estrangeiro de Pizarnik, e o seu período de 1960 a 1964, seria refutar a própria autora, a crítica e a história do século XX.

A biografia de Alejandra Pizarnik é marcada pelo ano de 1934, como a data da migração dos seus pais russo-judeus a Buenos Aires, enquanto o mundo enfrentava a quebra da bolsa de Nova York, em 1929. A Europa convivía com o a expansão do nazismo alemão e a perseguição dos judeus; a poesia moderna se desenvolvia ao redor do mundo (PIÑA, 1991, p. 21). O verso livre já havia sido empregado há mais de meio século na América, por meio de Walt Whitman (1855), difundido e praticado na hispanoamérica por Rubén Darío (1888). Vinte e um anos após a chegada da família à Argentina, surgiria o primeiro livro de poesia de Pizarnik, *La tierra más ajena* (1955), publicado aos dezenove anos de idade. Pizarnik não buscava repatriar-se, sequer manifestou esse desejo em seus textos. As questões

referentes a um sentimento de nacionalidade, ou mesmo de pátria, não ocupam lugar de destaque em sua poética. As fronteiras geográficas não lhe impuseram limites e, anos mais tarde do seu retorno do exílio parisiense, viajou à Nova York, por ocasião da bolsa Guggenheim, em 1969, de onde se dirigiu diretamente a Paris. No entanto, depois de alguns meses, Pizarnik retornou a Buenos Aires, onde continuou a publicar até a sua morte, em 1972. O movimento responde a uma inquietação, que pode ser identificada nos seus poemas.

1.5 PIZARNIK NO PAÍS DA METALINGUAGEM

Literariamente, Pizarnik se situa à margem de seu tempo. Com o passar dos anos, tornou-se um mito devido à sua postura suicida, a qual culmina com a efetivação do mesmo como um arremate de sua obra. Em menos de uma década, a sua poesia consolidou-se, de certa forma, como uma leitura fundamental para as gerações seguintes.

Segundo a crítica espanhola Isabel Calle (2011, p. 92)¹¹, há um possível diálogo entre o projeto literário de *La tierra más ajena* (1955) e *The waste land* (1922) de T. S. Eliot, pois o eu-poético transita entre o vazio desabitado e encontra-se consciente de seu próprio inferno. Não se pode esquecer o fato de que Pizarnik era leitora também dos românticos de língua alemã; isso se evidencia nas epígrafes e, a exemplo disso, nos versos do poeta belga Georg Trakl, em *Las aventuras perdidas* (1958).

A ideia de modernidade adotada é do poeta e ensaísta alemão Enzensberger (1985, p. 33), que considera como poesia moderna aquela que foi produzida depois de Walt Whitman, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Para a poesia moderna, havia a exigência de uma teoria, ao mesmo tempo em que convivia: “o desejo de não se deixar limitar por teoria alguma.” (ENZENSBERGER, 1985, p. 33). O autor indica a existência de uma “linguagem poética mundial”, assim como de convergências para uma consciência comum da poesia. Cabe destacar que a consciência está revelada nos textos literários e não especificamente na teoria (ENZENSBERGER, 1985, p. 43).

¹¹ CALLE, María Isabel. Alejandra Pizarnik: vida, obra y principales motivos poéticos. **Triangle 3. Tarragona**, v.3, n.1, p. 1-109, mar. 2011.

Suárez Rojas (2001, p. 27)¹², crítico espanhol, assinala a importância da participação de Pizarnik em reuniões de boemia literária na casa do poeta Oliverio Girondo, para a formação literária da autora, durante a década de 1950. Deve-se destacar que o poeta foi responsável, no início do século XX, pela introdução e difusão das vanguardas europeias no ambiente portenho, especialmente o surrealismo, com o qual tomou contato por intermédio do poeta uruguaio Jules Supervielle, então radicado na França. O crítico César Aira (2001, p. 63)¹³ indica um possível diálogo entre *Árbol de Diana* (1962) e *Voces* (1943) de Antonio Porchia, justamente pelos poemas curtos, quase aforismos, carregados de sentimento metafísico. Deve-se levar em consideração que ela manteve correspondência com Antonio Porchia, poeta recluso e desligado dos círculos literários da época.

Por outro lado, Alicia Borinsky (2011, p. 64-65)¹⁴ afirma que a poesia de Pizarnik tem uma dívida para com o poeta vanguardista chileno Vicente Huidobro, o qual fundou a escola chamada creacionismo sob influência das vanguardas europeias. Este movimento, segundo a crítica, se fundamentava em uma revolta ao realismo literário, uma resistência à arte mimética, uma proposta de fuga do lugar comum na poesia. Isso é visível no livro *Árbol de Diana* (1962), no qual a autora cede ao ímpeto da linguagem ao invés de tentar representar a realidade. O livro em questão faz também referências às artes visuais, e menciona os nomes de pintores como o espanhol Goya e o argentino Luis Wells.

Linda Lê (2014, p. 137) apresenta o pensamento de Maurice Blanchot, que aponta para a direção em que o poema pode ser considerado como um território de exílio, no qual o poeta realiza um processo de alternância entre a sua intimidade e o público. Desta maneira, ao assumir o poema como forma de expressão, quem o escreve se coloca em risco e assume a instabilidade existente do poema. O desassossego, por vezes, possibilita a criação poética, conforme assinala Lê (BLANCHOT, 2003 apud LÊ, 2014, p.137):

¹² SUÁREZ ROJAS, Tina. Alejandra Pizarnik: ¿La escritura o la vida? **Espejo de paciencia**, España, n. 3, p. 24-27, 1997.

¹³ AIRA, César. **Alejandra Pizarnik (1936-1972)**. Barcelona: Ediciones Omega. S.A, 2001.

¹⁴ BORINSKY, Alicia. The Self and Its Impossible Landscapes: Alejandra Pizarnik in: ONE-WAY TICKETS: Writers and the Culture of Exile. Texas. Trinity University Press, 2011. p. 61-73.

Le poème est l'exil, et le poète qui lui appartient appartient à l'insatisfaction de l'exil, est toujours hors de lui-même, hors de son lieu natal, appartient à l'étranger, à ce qui est le dehors sans intimité et sans limite», écrit Maurice Blanchot dans L'Espace littéraire en soulignant le danger auquel s'expose le poète, l'errant, le migrateur: dans cette migration errante, il ne peut demeurer «parce que là, où l'on est, manquent les conditions d'un ici décisif», il ne court le risque d'erreur, dans l'insignificance, dans l'instabilité, ou de descendre dans ces profondeurs «où tout vacille, où le sérieux est ébranlé, où l'ébranlement lui-même brise l'oeuvre». L'intranquillité, confection parfois nécessaire de la naissance d'une oeuvre, peut aussi être ce qui conduit le poète, le toujours égaré, à la défaite face aux ténèbres, intérieures et extérieures. (LÊ, 2014, p. 137).¹⁵

A poesia de Alejandra Pizarnik está marcada pela inquietude, assim como pelo perigo ocasionado pela errância. Este é o universo criativo da poeta, no qual o íntimo se torna algo plural, como é o caso do poema “*SÓLO UN NOMBRE/ alejandra alejandra/ debajo estoy yo/ alejandra*”¹⁶. A repetição do nome de sua personagem “*alejandra*” (AIRA, 2001, p. 17-18) propõe um questionamento de sua própria identidade, ao mesmo tempo em que demonstra a redução da complexidade do ser humano reduzido a um nome.

Alejandra Pizarnik em seu texto *Prólogos a la antología consultada de la joven poesia argentina* (1968) disserta sobre o poeta, o poema e seu leitor. Para Pizarnik, a poesia é o espaço no qual tudo é possível, o qual é regido pela liberdade e por verdades próprias. Para a autora, o poema está paradoxalmente em oposição ao sentimento de exílio, pois pode ser visto como “terra prometida”, ao mesmo tempo em que é um local para o qual a poeta se evade (PIZARNIK, 2010, p. 299). No entanto, não se pode esquecer de que o caminho para a terra prometida faz parte do processo de exílio. Este texto se encontra traduzido integralmente em anexo.

O poema, considerado então como “caminho”, pode ser visto como espaço de exílio, migração e busca. Embora consista num paradoxo, esta ideia vem de encontro ao pensamento de Blanchot (1955 apud LÊ, 2014, p. 137) aqui apresentado. Na

¹⁵ O poema é o exílio e o poeta que pertence a ele, pertence à insatisfação do exílio, o qual é todo o tempo fora de si mesmo, do seu lugar de origem, pertence ao estrangeiro, que é o lado de fora, sem privacidade e limite”, escreveu Maurice Blanchot no livro *O espaço literário* destacando o perigo ao qual se expõe o poeta, o errante, o migrante: nesta migração errante, ele não pode permanecer, “porque lá, onde ele está lhe faltam as condições de local definitivo” ele não corre o risco de erro, na insignificância, na instabilidade, ou para abaixo dessas profundezas “onde tudo vacila, onde a seriedade é abalada, onde o abalo divide sua obra. “O desassossego é uma condição por vezes necessária para o nascimento de uma obra, pode também conduzir o poeta sempre perdido na derrota frente a escuridão, interior e exterior (LÊ, 2014, p. 137, tradução nossa).

¹⁶ BORINSKY, Alicia. *The Self and Its Impossible Landscapes: Alejandra Pizarnik*. In: ONE-WAY TICKETS: Writers and the Culture of Exile. Texas: Trinity University Press, 2011. p. 61-73.

sequência, a autora afirma crer na inspiração “*ortodoxamente*”, e alerta que o fato não a impede do labor poético sobre um mesmo poema. Para Pizarnik, a poesia está intimamente ligada à pintura. Na descrição de seu processo criativo, a folha de papel é comparada a uma tela e, assim, pode ser pendurada na parede para melhor visualização do todo. O procedimento permite a manipulação das palavras e dos versos, com um trabalho muitas vezes intenso em relação à espacialidade das palavras na página. Quando um dos espaços, referente a alguma palavra, permanecia vazio devido ao apagamento, a autora o preenchia com um pequeno desenho, aludindo à palavra desejada. Nesta ótica, o processo introspectivo da poesia se assemelha à pintura, pelo trabalho visual (PIZARNIK, 2010, p. 300).

A descrição do processo criativo de Pizarnik pode ser lida conjuntamente com o texto *Como fazer versos* (1926), do poeta russo Maiakóvski¹⁷. Em ambos os textos, há a descrição de hábitos e procedimentos em relação às palavras, com ênfase à questão do acréscimo, troca ou mesmo supressão. Para ambos os autores, na poesia há uma relação íntima com as artes visuais. Maiakóvski (1971, p. 185) afirma, em seu texto, a necessidade da distância entre o observador e o objeto desenhado, sem a qual não há nitidez para que se faça o seu desenho. O mesmo procedimento, em relação à poesia, é descrito por Pizarnik, quando a autora se refere à folha de papel com versos, que pode ser pendurada na parede.

Uma questão importante a ser destacada é referente à inspiração. Em seu texto, Maiakóvski (1971, p. 187) defende que o talento se desenvolve a par da experiência. Para Pizarnik (2010, p.299), além do trabalho poético, há a inspiração, a qual a autora não atribui origem, e sim presença ou ausência, afirmando que a poesia e a pintura não são o instante privilegiado, mas o espaço. Pizarnik, como poeta, assume frente ao público a existência da inspiração, ao contrário de várias concepções de poesia vigentes na segunda metade do século XX.

O fato de acreditar na inspiração, não isenta Pizarnik do contexto da modernidade, sendo esse fator uma chave de sua concepção poética. Em seus textos, é possível notar características como: o poema em prosa, consagrado por Baudelaire, a compreensão da espacialidade da página, explorada por Mallarmé e o “belo horrível” de Rimbaud, não tão evidente na primeira fase de sua poesia, mas levado ao extremo

¹⁷ MAIAKÓVSKI, Vladimir. Como fazer versos. In: SCHNAIDERMAN, Boris. **A poética de Maiakóvski através de sua prosa**. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 167-219.

na novela *La condessa sangrienta* (1963). Pizarnik, ao encerrar a primeira parte do texto, deixa a pergunta ao leitor: “*O que é a poesia para você?*”. Na sequência, alude a duas repostas:

[...] el silencio o un libro que relate una aventura no poco terrible: la de alguien que parte a cuestionar el poema, la poesia, lo poético; abrazar el cuerpo del poema; verificar su poder encantatorio, exaltante, revolucionario, consolador. Algunos ya han contado este viaje maravilloso. En cuanto a mi, por hora es un estudio. París, diciembre de 1962.¹⁸

Nessas respostas, temos a ideia de silêncio equiparada à ideia do livro que, de certa forma, se encontra em estado de silêncio até o encontro do leitor. A partir desse encontro, há a realização da obra de arte (objeto-livro), no qual está o poema, considerado aqui como algo físico, palpável e como meio de transmissão de sensações diversas. Na visão da autora, “o poema, a poesia e o poético” se confundem, tornando-se um território a ser percorrido e desbravado. O leitor, nessa visão, pode ser visto como um explorador, no sentido migrante da palavra. A segunda parte do prólogo é destinada ao poema e seu leitor. A autora responde à pergunta para quem escreve e indica que a pergunta abre a possibilidade da existência de um personagem. O personagem, ao qual se refere, pode ser visto como o “*el personaje alejandrino*”, do qual Pizarnik reconhece a existência em suas cartas e a crítica especializada também.

Maiakóvski, por sua vez, nomeia as “regras gerais”, as mesmas que são classificadas como “pura convenção”. Maiakóvski refere-se às “regras” poéticas, que não resultam na poesia em si, mas podem ser vistas como uma descrição de um processo de subjetivação, indicando, na descrição dos meios de produção, uma consciência sobre o ato de escrever, de se locomover, entre outras necessidades, que são uma representação de si (MAIAKÓVSKI, 1971, p. 173-174).

É evidente que o autor se refere a questões cotidianas e de primeira instância, e as posturas que assume frente ao mundo tecem a narrativa, assim como se cria uma personagem. A realidade, quando representada, pode tornar-se ficção. O próprio

¹⁸ “O silêncio ou um livro que relate uma aventura não pouco terrível: a de alguém que inicia o questionamento sobre o poema, a poesia e o poético; abraçar o corpo do poema; verificar seu poder encantatório, exaltante, revolucionário, consolador. Alguns já relataram essa viagem maravilhosa. Para mim, por hora, é um estudo. Paris, dezembro de 1962” (PIZARNIK, 1963, p. 210; p. 300, tradução nossa).

autor do texto assinala, ao início, que em seu texto não há pretensão científica. Neste caso, temos a descrição da prática em relação às palavras, e não uma proposta de exegese; além disso, ele se preocupa, nesse texto, em relação à velha poética, à arte nova, e à posição do poeta frente ao mundo.

Desta maneira, pode-se notar em Maiakóvski e Pizarnik a confecção de uma “*persona*”, de uma máscara no sentido original da palavra. Na literatura de ambos, temos o processo criativo que resulta em um sujeito ficcional. Maiakóvski (1971, p. 169) afirma que o poeta é justamente aquele que cria as próprias regras poéticas, assim como não ignora as poéticas do passado.

Pizarnik aponta para uma tríade: “eu, poema e destinatário”. O poema, para a autora, não é um processo terminado. Isso remete à ideia de poema como o dispositivo de Larkin¹⁹ (1983), um dispositivo a ser desarmado pelo leitor, com o objetivo de remontar o processo de concepção. Larkin (1983), em seu texto *The pleasure principle*, aponta para a questão das etapas da escrita de um poema e propõe uma leitura como uma espécie de dispositivo verbal, que surge então para o poeta como uma obsessão, “construído” pelo próprio poeta e, concomitantemente, deve ser desmontado pelo leitor em diferentes contextos.

Larkin destaca a interdependência e necessidade das etapas que compõem o processo. Na sequência, o autor critica o fato de viver em tempos de uma poesia considerada por ele como ruim, na qual o poeta não pensa mais no seu leitor. Há também uma mudança de público na poesia, um novo público e, para ele, o público seria estudantil. A conclusão desse texto é a poesia como desfrute, gozo, proveito, sendo ela comparada ao rádio, no sentido em que seu ouvinte o liga ou o desliga (LARKIN, 1983).

Pizarnik, por meio do esquema poético “eu, poema, destinatário”, demonstra a consciência de que seu leitor irá completar o restante. Para a autora, o poema se encontra em situação de abandono a partir do momento de sua construção, pois já não lhe pertence (PIZARNIK, 2010, p. 300). A questão do abandono é tratada pelo poeta Paul Valéry, em texto *Questões de Poesia*:

¹⁹ LARKIN, Philip. *The pleasure principle*. In: *REQUIRED WRITING: Miscellaneous pieces, 1955-1982*. Michigan: The University of Michigan Press, 1983.

A poesia forma-se ou comunica-se no abandono mais puro ou na espera mais profunda: se a tomarmos como objeto de estudo, é por esse lado que se deve olhar: é no ser, e muito pouco nos seus ambientes. [...] O destino de uma arte está ligado, de um lado a seus meios materiais; de outro lado, aos espíritos que possam se interessar por ela e que encontrem aí a satisfação de uma necessidade verdadeira (VALÉRY, 1999, p. 176-177).

O abandono, ao qual Paul Valéry se refere, pode ser comparado ao que Pizarnik denomina de “inacabado”. Para Valéry, a poesia precisa dos leitores, a quem atribui um caráter espiritual, que vem de encontro à visão da poesia como algo imaterial, apresentada na primeira parte do prólogo. Alejandra Pizarnik afirma não evocar um leitor em seus textos ou destinatário. Ressalta que é justamente a postura contrária que faz a sua poesia encontrar leitores de maneira inusitada.

Ao público, cabe terminar o poema “inacabado” por meio das múltiplas leituras. O termo “terminar”, referido pela autora, é a própria desmontagem e montagem do poema que o leitor realiza em sua leitura. Desta forma, para Pizarnik, os leitores encontrados imprevisivelmente lhe foram os mais fortuitos, por acreditar assim ser compreendida profundamente. A autora encerra seu texto com uma citação de Gaston Bachelard: “O poeta deve criar o seu leitor e de nenhuma maneira ocupar expressar ideias comuns” (BACHELARD, [s. d.] apud PIZARNIK, 2010, p. 300). Deve-se destacar a distinção da concepção de Pizarnik quanto ao público leitor, em relação aos ensaios citados aqui. O caráter lírico da poesia de Pizarnik pode ser apontada como um dos fatores que corrobora para um apagamento do leitor no momento do processo criativo do poeta. Outro fator é a questão da inspiração, que também a difere dos outros poetas citados neste capítulo. Isso não diminui a qualidade do seu texto, mas demonstra as múltiplas concepções de poesia no século XX.

Os Prólogos a la Antologia Consultada de la Joven Poesia Argentina (1968) inserem a autora no panorama do século XX, no rol dos poetas que se propuseram a pensar a poesia através do ensaio. Desta maneira, em meio à crise da poesia, tais ensaios reverberam como um exercício de resistência e defesa da arte. Alejandra Pizarnik concebe a poesia como atividade do espírito - note-se isto em sua obra poética - assim como nos seus ensaios. Estão presentes no seu pensamento as mudanças ocasionadas pelas vanguardas europeias, a diminuição e mudança no público da poesia, além da inserção de novos mecanismos metafóricos e a consciência do fazer poético.

2 PERSPECTIVAS DA MOBILIDADE NA POESIA DE PIZARNIK

A mobilidade é uma das constantes e constituintes do ser humano na modernidade, sendo também responsável por possibilitar o questionamento e a ruptura ao vigente. A inconstância, a instabilidade e, em alguns casos, a insatisfação fazem parte do cotidiano daquele que está inserido no processo de mobilidade. Há a possibilidade de que o sujeito experimente os múltiplos processos de mobilidade, simultâneos ou não, e que dentro deles se desloque de maneira despojada, ao contrário do turista que percorre um caminho preestabelecido e demarcado pela normatividade. O hábito tende a norma, enquanto o devir se abre ao novo e ao inesperado. A poesia transita entre o desconhecido, ao mesmo tempo em que está inserida no mundo do sentido, constituindo então uma forma híbrida, semelhante ao réptil que está aberto à diversidade do território.

Aquele que transita, vagueia, ou simplesmente se direciona, está sujeito ao sentimento de pertencimento e não pertencimento estabelecido pelas fronteiras territoriais, que fazem parte também da mesmidade e da alteridade que se encontra do lado do Outro²⁰. Esses deslocamentos possibilitam, ao sujeito, a reflexão acerca de questões que fundamentam a sua existência e colocam em conflito as certezas e os valores construídos em sua vida. Desta maneira, abre-se a possibilidade de que o percurso do sujeito seja visto com maior destaque do que o destino. O fazer em que esses processos são veiculados diferem e, justamente na diferença reside a pluralidade. Não é possível, neste caso, partir da generalização ou da regra como pressuposto, pois a regra é mutável e estabelecida por uma instância superior e hierárquica, não adotada aqui como perspectiva.

Alejandra Pizarnik vivenciou por meio de seu exílio a experiência de ser estrangeira, em Paris, e se submeteu de forma radical à mobilidade cultural. Ao estrangeiro, é negado o direito à hospitalidade, o que lhe diferencia da concepção de cidadão, no que se diz respeito à inserção do sujeito em determinada sociedade e cultura. O estatuto de cidadania, excludente em sua natureza, não se abre ao diferente. Assim, o estrangeiro se constitui à margem da sociedade, o que está para além da fronteira, e difere do comum e usual das convenções, forjadas para que as

²⁰ Ver LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e Infinito**. Tradução de José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1988.

estruturas sociais ou culturais se mantenham intactas sem se modificarem. Não necessariamente marginal, mas à margem, se encontra Pizarnik, que interroga e reinventa o normativo de Buenos Aires e Paris, sem se inserir socialmente como alguém de prestígio ou em ascensão. É importante ressaltar que Pizarnik não era acadêmica, profissional ou uma pessoa que ocupou um lugar de grande importância na sociedade moderna. Ao contrário disto, ao lermos sua biografia notamos os percalços de sua estadia na França, onde sobreviveu como mecanógrafa, tradutora e com a ajuda da família.

Pizarnik reflete em seus *Diários* (2012) sobre o seu desajuste social na condição de poeta e estrangeira, no dia 23 de junho de 1962:

Porque después de todo mi tiempo es mío y yo debiera ser dueña de gastarlo y malgastarlo según mis ganas. Quiero decir: me pasé la mañana buscando papeles justificativos para que me dejen robarme el tiempo en paz. La verdad: trabajar para vivir es más idiota aún que vivir. Me pregunto quién inventó la expresión 'ganarse la vida' como sinónimo de 'trabajar'. En dónde está ese idiota (PIZARNIK, 2012b, p. 231).²¹

O texto em questão, abordado aqui em forma de fragmento, foi produzido durante o período de exílio e reflete a condição da poeta que, ao se exilar, assume o risco e a perda do permanente e estável, que se diferenciam mutuamente do sentimento de pertencimento e de pátria. Em uma leitura global da obra de Pizarnik, as convenções sociais e a poesia como beletrismo não satisfazem o seu projeto poético, à revelia do convencional e do aceito socialmente. Assim, a poeta transita entre a prosa, a poesia, a tradução e as artes visuais, sem se fixar ou se limitar a um gênero restrito. Ao invés disso, a poeta se move como livre viajante, que está aberta e suscetível às intempéries do caminho e consciente das dificuldades e condições de estadia em outras paragens.

Zilá Bernd, em sua introdução ao *Dicionário das Mobilidades Culturais* (2010), ao analisar o pensamento de Pierre Ouellet²², constata que as fronteiras territoriais se configuram no imaginário daquele que por elas transita. Nesta perspectiva, o sujeito

²¹ “Por que depois de tudo, o meu tempo é meu e, eu deveria ser dona dele no sentido de gastá-lo ou desperdiçá-lo, segundo a minha vontade. Quero dizer que passei a manhã buscando papéis justificativos para que deixem eu roubar meu próprio tempo em paz. A verdade é que trabalhar para viver é mais idiota ainda que viver. Me pergunto, quem inventou a expressão “ganhar a vida” como sinônimo de trabalhar. Onde está esse idiota?” (PIZARNIK, 2012b, p. 231, tradução nossa).

²² OUELLET, Pierre. *L'esprit migrant*. Montréal: Trait d'union, 2003.

não está ligado ao território pelo sentimento de pertencimento, mas pelo espaço-tempo, que pode ser expresso por meio da arte da palavra ou da imagem. Onde quer que o sujeito esteja ele não desenvolve o sentimento de pertencimento, devido à instabilidade que lhe rodeia. No entanto, essas experiências podem ser traduzíveis pela literatura, dos autores que estão nessas condições (OUELLET, 2005, p. 9-13 apud BERND, 2010, p. 16-17). A mobilidade está ligada à concepção de culturas híbridas, assim como ao pensamento transnacional²³, no qual a identidade nacional perde espaço para um novo pensamento que valoriza o múltiplo e o transversal.

Sob esta perspectiva, é possível ler as literaturas modernas na América e, no caso do estudo de Bernd, ele se detém especificamente a literatura do Quebec (BERND, 2010, p. 24-25). Pizarnik vivenciou a perda da identidade nacional por meio da percepção de espaço-tempo que se encontra em sua literatura. Em seu deslocamento e exílio em Paris, de 1960 a 1964, não há uma busca pelo sentido do nacional, ou mesmo de uma expressão ou dicção estritamente latino-americana, em voga na época. Há, em sua pulsão, fuga e desterritorialização, que se constroem à medida que Pizarnik deixa a vida familiar, literária e cotidiana portenha para romper com a estrutura por meio da experiência criativa.

O espaço literário e a voz são vistos da seguinte maneira por Luís Brandão (2013, pp. 109-110) em seu livro *Teorias do Espaço Literário*:

O espaço pode ser, contudo, justamente um sistema regulador, convenções estabelecidas socialmente, parâmetro que define ações. O silêncio que você arquiteta é também ritualístico, a concessão polida de um canal para que a voz ecoe, também ritualístico, a concessão polida de um canal para que a voz ecoe, também polidamente, por certo. O espaço da voz é o modo como ela se exercita, se institui como prática, coletivamente compreendida e mais ou menos aceita como tal. De quantas maneiras uma voz se produz? A partir de quais mediações? De acordo com quais pactos? Atendendo a que tipo de interesse? A voz é literária porque busca distinguir, indagativamente, o espaço que a condiciona.

Essa voz, que o crítico indica, pode ser considerada como uma manifestação do eu-poético, que acompanha os deslocamentos dos autores em situação de trânsito. Notam-se diversos traços da mobilidade, como perspectiva literária, na segunda

²³ “Como assinala o prefixo trans, o transnacionalismo implica em um processo segundo o qual formações identitárias tradicionalmente circunscritas por fronteiras políticas e geográficas vão além de fronteiras nacionais para produzir novas formações identitárias [...] O transnacionalismo recusa as definições identitárias fechadas” (PATERSON, 2008, p. 96 apud LOPES, 2010, p. 362, tradução de Cícero Galeano Lopes).

metade do século XX, na América Latina, em especial na poesia de Pizarnik. As vozes poéticas de outros autores argentinos estão marcadas por seus deslocamentos até a Europa, como é o caso de Oliverio Girondo, durante a década de 1920; Olga Orozco, em 1961; Juan Gelman, durante a década de 1970, ou mesmo dos outros autores latino-americanos que viveram o desterro, durante a década de 1960. É interessante ressaltar os questionamentos suscitados pelo espaço em que as vozes poéticas transitam, na busca de distinguir os condicionamentos impostos, incluso no que se diz a mesmidade e a relação com o Outro.

As vozes, ou dicções desenvolvidas por Alejandra Pizarnik, são múltiplas e, a partir do verso livre, a poeta cria um universo singular que atinge um alto grau de sofisticação verbal. Alguns versos de sua poesia funcionam como elementos isolados dentro do poema, por meio da exploração da imagem poética, em seu estado bruto de radicalidade. Andrea Ostrov (2012a, p. 25) assinala, na introdução do livro *Alejandra Pizarnik/ León Ostrov: Cartas* (2012a), que a questão do exílio é recorrente na poesia de Pizarnik e consiste em um processo de construção subjetivo e de metáfora da condição humana. Há, então, a consciência da marginalização do poeta na sociedade de massas, no mesmo sentido da perda da auréola do poeta narrada por Charles Baudelaire²⁴, no século XIX. O exílio é visto também como a impossibilidade da relação com o Outro, no sentido de abarcá-lo na totalidade.

No prólogo *Nueva correspondência* (2017), Ivonne Bordelois cria uma imagem significativa sobre a poesia de Pizarnik - de quem detém os restos de um naufrágio em solidão. Essa imagem demonstra que a crítica especializada tem conhecimento da importância da mobilidade para o processo de subjetivação de Pizarnik, e para a sua concepção poética. No entanto, César Aira (AIRA, 2004, p. 9-10) observa que a

²⁴ “– O quê! Você por aqui, meu caro? Você, num lugar suspeito! Você, o bebedor de quintessências! Você, o comedor de ambrosia? Em verdade, tenho de surpreender-me!// – Meu caro, você conhece meu pavor pelos cavalos e pelos carros. Ainda há pouco, enquanto eu atravessava a avenida, com grande pressa, e saltitava na lama por entre este caos movediço em que a morte chega a galope por todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, num movimento brusco, escorregou da minha cabeça para a lama da calçada. Não tive coragem de juntá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que deixar que me rompessem os ossos. E depois, pensei, há males que vêm para bem. Posso agora passear incógnito, praticar ações vis e me entregar à devassidão, como os simples mortais. E eis-me aqui, igualzinho a você, como vê!// – Você deveria ao menos mandar anunciar esta auréola, ou mandar reavê-la pelo comissário.// – Ora essa, não! Me sinto bem aqui. Só você me reconheceu. Aliás, a dignidade me entedia. E também, penso com alegria que algum poeta ruim há de juntá-la e vesti-la impudentemente. Fazer alguém feliz, que prazer! E sobretudo um feliz que vai me fazer rir! Pense em X ou em Z, puxa! Que divertido vai ser!” (BAUDELAIRE, 1988, p. 217, tradução de Dorothée de Bruchard).

crítica especializada de Pizarnik que, por vezes a transforma em “*bibelot*”, se confirma aqui, pois assim como outros estudiosos da obra, Bordelois não aprofunda ou explora a questão da mobilidade. Não podemos negar as diversas vozes que a poeta desenvolveu em seu exílio; entretanto, reduzir a autora a essas expressões/dicções poéticas poder resultar em uma crítica reducionista. Outros fatores estão em jogo nessa perspectiva, como a seleção lexical e a musicalidade por meio da exploração de recursos sonoros.

Os mecanismos de busca dos livros digitais permitem à pesquisa científica o levantamento de dados com maior facilidade e para diversos fins. A palavra “*viento*” aparece 71 vezes ao longo do livro *Poesía Completa* (2011), e demonstra a pulsão de Pizarnik pelo movimento. Um dos poemas que se destaca no livro *La última inocencia* (1956) é o poema: “*ORIGEN// Hay que salvar al viento/ los pájaros queman el viento/ en los cabellos de la mujer solitaria/ que regresa de la naturaleza/ y teje tormentos/ Hay que salvar al viento*” (PIZARNIK, 2011, p. 52)²⁵. A poeta leva a imagem, no poema, a um alto grau de radicalidade e, por meio da violência verbal, atinge o belo horrível, no sentido em que está o poema “*Venus Anadyomène*”, do poeta francês Rimbaud, no século XIX. Os pássaros em questão, no poema, não são simplesmente pássaros, mas podem ser lidos como metáfora da expressão poética. São essas aves, que ameaçam o vento com o elemento fogo e têm nos cabelos da mulher sombria uma morada sombria. A repetição da palavra *viento* dá ao leitor a sensação do movimento desse fenômeno natural, enquanto o cabelo dessa personagem central é despenteado. O título do poema remete à dúvida, pois é inviável afirmar a que se refere o termo “*origen*”, inclusive assumimos a possibilidade dessa origem estar ligada ao “*viento*”. Na presente análise, não nos interessa a origem como ponto demarcado em um território, mas sim a trajetória estabelecida inusitadamente pela poeta por meio de seu processo de subjetivação. Deve-se observar que a palavra “*viento*” adquire diferentes significados ao longo de *La última inocencia* (1956), tanto conotações de força como de fragilidade.

Raúl Antelo, em seu ensaio *Los confines como reconfiguración de las fronteras* (2005), relaciona a reconfiguração das fronteiras à modernidade. Esse

²⁵ “*ORIGEM// Há que salvar o vento/ os pássaros queimam o vento/ nos cabelos da mulher solitária/ que regressa da natureza/ e tece tormentos/ Há que salvar o vento.*” (PIZARNIK, 2011, p. 52, tradução nossa).

pensamento traz à tona uma nova situação política. No campo teórico, a noção de cultura “entre culturas”²⁶ se diferencia do comparatismo convencional. A fronteira faz parte do imaginário e pode ser vista como limite, passagem ou limiar. Há duas visões divergentes apresentadas no texto: a primeira é centrada na disciplina e no conhecimento estanque; do outro lado se encontra a perspectiva interdisciplinar e comunicativa (ANTELO, 2005, p. 39). Na visão de Antelo, a nação se configura como um sistema hegemônico e ideológico que, ao mesmo tempo em que inclui o cidadão, paradoxalmente exclui aquele que se diferencia do estabelecido como estatuto de cidadania. A saída da crítica contemporânea desse modelo reside justamente na “crítica entre culturas”, que confronta o modelo evolutivo historicista por meio da concepção de história circular e da reinterpretação dos fatos. O discurso nacionalista, datado e desenvolvido principalmente no século XVIII, perdeu o seu sentido e necessita então ser repensado de maneira híbrida (ANTELO, 2005, p. 33-34). Na perspectiva da “crítica entre culturas” (ANTELO, 2005, p. 39), está Pizarnik - que ultrapassa a fronteira imaginária de Buenos Aires para viver quatro anos em Paris - de 1960 a 1964, como estrangeira, conforme mencionamos anteriormente. A poeta, durante seu exílio, se coloca no “entre culturas”, assim como no “entrelugar”, conforme Silviano Santiago (2000, p. 9-26)²⁷. No poema “*Fronteras inútiles*”, do livro *Los trabajos y las noches* (1965), o eu-poético expressa a sua condição de diferenciação por meio de uma resignificação da questão do espaço e do tempo:

FRONTERAS INUTILES

*un lugar
no digo un espacio
hablo de
qué
hablo de lo que no es
hablo de lo que conozco*

*no el tiempo
sólo todos los instantes
no el amor
no*

²⁶ Grifo do autor.

²⁷ O escritor latino-americano nos ensina que é preciso liberar a imagem de uma América Latina sorridente e feliz, o carnaval e a fiesta, a colônia de férias para o turismo cultural. Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (SANTIAGO, 2000, p. 26).

sí
no

un lugar de ausencia
un hilo de miserable unión. (PIZARNIK, 2011, p. 185)²⁸

No poema em questão, o eu-poético expressa no título “*Fronteras inútiles*” o desprezo aos limites territoriais impostos como convenção. A ondulação do poema expressa o movimento no espaço em que está inserida a voz poética. Esta, por sua vez, delimita um lugar que não se configura como espaço no sentido de pertencimento, ou mesmo no qual seja possível o enraizamento. Assim, como há a negativa em relação ao espaço, também a noção de tempo é relativizada e de maneira inabitual é comparada à soma de todos os instantes. O amor - temática que encerra o poema - é caracterizado como o “lugar de ausência”, uma espécie de espaço vazio no qual, por meio da abertura, há a permissividade para a união e a troca com o Outro.

Pizarnik deixa em aberto o poema e passa ao leitor a tarefa de completá-lo, sem a necessidade do compromisso de um pacto de leitura; ao contrário, hospeda seu leitor de maneira incondicional. O poema se deixa penetrar e, por meio das diversas leituras, ganha a sua densidade perene. Deleuze (2011, p. 10) destaca, no prólogo do livro *Crítica e Clínica* (2011), que a obra literária se configura como viagem e é composta pelas trajetórias interiores daqueles que a fazem. É interessante observar que a perspectiva da crítica literária foge do conforto do convencional e possibilita uma leitura pelo processo de subjetivação da autora. Para Deleuze (2011, p. 11), “a literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento”, e o escrever concebido, da mesma maneira, como um devir inacabado. A vida e a escrita são indissociáveis nessa concepção, de forma que os devires se tornam encadeados coexistentes. Deleuze cita o pensamento de Proust de que a literatura produz uma “língua estrangeira”, um “devir-outro da língua”, que subverte a sintaxe da língua materna em que está inserida e a reinventa ou a destrói (PROUST, 1974, p. 110-115 apud DELEUZE, 2011, p. 16).

A poesia de Pizarnik se caracteriza pela busca do sentido por meio da palavra e da exploração da imagem poética. Não se trata de um sentido demarcado, ou preestabelecido como trajeto; ao contrário, mas do sentido do próprio percurso da

²⁸ “FRONTEIRAS INÚTEIS// um lugar/ não digo um espaço/ falo de/ que?/ falo do que não é/ falo do que conheço// não o tempo/ somente de todos os instantes/ não o amor/ não/ sim/ não// um lugar de ausência/ um fio de miserável união” (PIZARNIK, 2011, p. 185, tradução nossa).

busca. Jean-Luc Nancy, em seu texto *Fazer, a poesia* (2016), detém-se na questão do sentido e das suas relações com a arte poética:

A exatidão é o acabamento integral: ex-actum, o que é feito, o que é acionado até o fim. A poesia é a ação integral da disposição de sentido. Ela é, cada vez que acontece, uma exação de sentido. A exação é a ação de exigir uma coisa devida, depois a ação de exigir mais do que é devido. O que é devido pela palavra é o sentido. Mas o sentido é mais do que tudo o que pode ser devido. O sentido não é uma dívida, não é requisitado, e podemos viver sem. Podemos viver sem poesia. Podemos sempre dizer 'para que servem os poetas?'. O sentido é um excedente, é um excesso do ser sobre ele mesmo. Trata-se de acessar esse acesso (NANCY, 2016, p. 149)²⁹.

Nancy tem a arte poética como a busca do sentido (como meta) por meio da palavra. Desta maneira, para aqueles que escrevem a poesia, ela pode ser vista como um processo de busca do sentido. Nesta leitura, o sentido e a poesia não são necessários para viver, mas excesso (NANCY, 2016, p. 49). No excesso, está a poesia de Pizarnik carregada de imagens que subvertem o verossímil e inserem o leitor na hiper-realidade. É interessante observar a fusão entre a poesia e a vida da autora. Em seu processo de escrita, o que impulsiona a poeta é a busca do sentido por meio da poesia.

Na perspectiva do inacabamento e da busca, está Pizarnik e a sua poesia. Neste viés, podemos realizar a leitura de sua obra poética, que se destaca dentre as produções da segunda metade do século XX. A poeta subverte a lógica das fronteiras e, por meio do exílio parisiense, desenvolve as vozes poéticas que estão intrinsecamente ligadas ao processo de mobilidade. A questão da alteridade, contato e escuta do Outro, se caracterizam de maneira pungente em sua poesia, pois por meio da abertura a poeta se coloca à mercê do desconhecido e do imprevisível. Deve-se ressaltar que, em vida, a autora estava distante do cânone, mas desde a sua morte, da qual já se passaram quatro décadas, passou de sua condição marginalizada para ser uma leitura recorrente da literatura latino-americana e argentina.

²⁹ Tradução de João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho e Dirlevander do Nascimento Loyolla (2016).

3 PIZARNIK E A POESIA DO EXÍLIO

Flora Pizarnik nasceu em Buenos Aires, em 1936, filha de imigrantes russos de ascendência judaica, que migraram devido à perseguição durante a Primeira Guerra Mundial. Nessas condições, Pizarnik passou sua infância e juventude em um bairro pequeno-burguês de Buenos Aires. Mais tarde, durante a graduação, cursou sem terminar as carreiras de Filosofia e Letras, dedicando-se ao mesmo tempo à poesia e pintura. Ainda jovem, frequentou reuniões literárias organizadas na residência do poeta Oliverio Girondo, onde conviveu com artistas de sua época³⁰. Aos dezenove anos, realizou sua primeira publicação intitulada *La tierra más ajena* (1955), enquanto ocorria na Argentina o terceiro golpe militar, que derrubou Perón. Nessa publicação, utilizou então seu nome de nascença - Flora - assumindo somente no seu segundo livro, *La última inocencia* (1956), a identidade de Alejandra Pizarnik, transformando-se, ao mesmo tempo, em uma personagem de si mesma. Segundo Cesar Aira (2001, p. 8), biógrafo e estudioso da obra de Pizarnik, a própria autora criou o “*personaje alejandrino*” e uma proposta poética própria. Aira (2001, p. 8) afirma que: “*Yo diría más bien que es una investigación de las metamorfosis del sujeto en la poesía, realizada con espíritu científico sobre los hechos mismos.*”³¹

Uma questão muito importante a ser considerada é que Alejandra viveu um período tumultuado da história argentina, embora estivesse de 1960 a 1964 em Paris, enquanto se dava, na Argentina, o chamado quarto golpe contra Arturo Frondizi³², no ano de 1962. Na sequência de seu retorno, Buenos Aires viveu o quinto golpe, em 1966, contra Umberto Illía. A ditadura militar argentina, conhecida como Revolução Libertadora, é de fato o contexto histórico de Pizarnik. Nesse período, o peronismo e as manifestações populares foram perseguidos. A perseguição dos peronistas pela União Cívica Radical Intransigente, através do golpe ao governo de Arturo Frondizi, e a ascensão dos militares, são o plano de fundo do contexto no qual vivia Pizarnik, ao deixar o país e buscar o exílio em França, na perspectiva de outro ambiente para o desenvolvimento de seu processo criativo.

³⁰ MOIX, Ana María. Fuera del poema. **ABC Cultural**, p. 8-9, 6 Jan. 2001.

³¹ “Eu diria que se trata de uma investigação das metamorfoses do sujeito na poesia, realizada com espírito científico sobre os acontecimentos” (PIZARNIK, 2001, p. 8, tradução nossa).

³² Frondizi foi quem assumiu o poder após a queda de Perón, a qual foi obtida por meio do golpe da Revolução Libertadora realizada pela União Cívica Radical. A década de 1950 e 1960 é caracterizada por um período de instabilidade política na Argentina (MORENO, 1986, p. 584-597).

A reunião Diários de Pizarnik (2012), editado pela poeta Ana Becciu, foi considerada por Cristina Piña (2012, p. 167-185) como uma edição mutilada e baseada no princípio de colagem e na censura por parte de Mirian Pizarnik, irmã da autora, referente às passagens nas quais a poeta revela sua intimidade sexual. Em seus Diários (2012), pode-se notar no registro referente a 31 de dezembro de 1959, a decisão por seu exílio, demonstrando a sua vontade de deixar a Argentina, como forma de estar mais próxima de amigos escritores que haviam deixado Buenos Aires para viver a Paris da década de 1960. Isso está marcado neste fragmento:

31 DE DICIEMBRE

Iré a París. Me salvaré. Tristeza reciente. No he tenido a quién comunicar mi alegría del viaje. Ahora la angustia. Ahora la abandonada. Me gustaría estar con Olga y Elenita. Me gustaría que vinieran algunas personas y beber vino alegrarme.

No soy adolescente, soy una niña. A mi edad soy una niña. Una niña que tiene miedo de jugar. Una niña sin la inocencia de los niños. O quizá soy una vieja reblandecida. (Esto me gusta más.) (PIZARNIK, 2012, p. 160).³³

Na sequência de seu diário, no dia 11 de abril de 1961, a autora reflete sobre a sua condição autoficcional de personagem criada a partir de sua identidade “Alejandra”. No fragmento, há uma reflexão metapoética contrapondo a realidade com a autoficção, criada em seus poemas, diários, cartas. Ainda, há uma negação de sua própria vida e uma afirmação de sua literatura e, a partir do conflito, uma de suas propostas poéticas: “*La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura*” (PIZARNIK, 2012, p. 200).³⁴

Desta forma pode-se considerar, para a leitura dos textos poéticos, que suas memórias e experiências colaboram para o seu discurso poético. Nesta análise, a

³³ “31 de dezembro/ Irei a Paris. Me salvarei. Tristeza palpitante. Não tenho ninguém a quem comunicar a minha alegria da viagem. Agora a angústia. Agora a abandonada. Eu gostaria de estar com Olga e Elenita. Eu gostaria que viessem algumas pessoas para beber vinho, alegrar-me./ Não sou adolescente, sou uma menina. Na minha idade sou uma menina. Uma menina que tem medo de jogar. Uma menina sem a inocência das crianças. Ou talvez, sou uma velha abrandada. (Isto me encanta mais.)” (PIZARNIK, 2012, p. 160, tradução nossa).

³⁴ “A vida perdida para a literatura, por culpa da literatura. Quero dizer, por querer fazer de mim um personagem literário, na vida real fracasso em meu desejo de fazer literatura como minha vida real, pois esta não existe: é literatura” (PIZARNIK, 2012, p. 200, tradução nossa).

questão do exílio é importante porque colaborou para a construção deste espaço/tempo de “entre-lugar”, e proporcionou assim uma atmosfera e sensação de constante movimento para os seus interlocutores.

Alejandra, como escritora latino-americana, vivenciou por meio do seu texto, a instabilidade de ser estrangeira, a partir da decisão da evasão e viagem, ao propor sua expressão poética como linha de fuga³⁵. Tal marca pode ser vista tanto pela ótica do social, na qual, sendo poeta, é vista como um ser à parte da sociedade do século XX, assim como no seu texto, marcado pela brevidade, fragmentação e ruptura ao estilo canônico da época. A poeta não se encontrava em uma situação estável e não estava presa a um ponto fixo, ou mesmo na origem. Apesar de participar de publicações coletivas, no período que antecede o exílio, seu estilo destoa dos demais seja pela forma, escassez da pontuação, ou mesmo estilo de versificação distante das formas fixas.

A proposta de exílio, como processo criativo, não surgiu exatamente no ano de 1959, e aparece nos seguintes poemas: “*Puerto Adelante*” (1955), “*La última inocência*” (1956), “*Exílio*” (1958) e “*Peregrinaje*” (1958).

No poema em prosa “*Puerto Adelante*” (PIZARNIK, 2011, p.32), publicado no livro *La tierra más ajena* (1955), publicação que leva por epígrafe versos do poeta francês Arthur Rimbaud (séc. XIX), pode-se notar a descrição metafórica de uma paisagem portuária na qual o eu poético se encontra, de forma que se funde com o meio, pelo caminhar solitário entre a paisagem citadina. Temos, então, um eu poético decidido à partida, à ruptura, para o qual o retorno não é cogitado. Na leitura de Karl Posso e Fiona Mackintosh (2007, p. 2), o eu poético, nesse momento, dá as costas à Argentina e, nesse ponto de sua poesia, há um marco em relação a sua decisão de movimento, antes mesmo do diário de 1959. O eu poético se liberta da âncora para seguir em fuga, livremente. Tal imagem é interessante, pois evoca a ideia do barco que se deixa perder no cais, ou que aos olhos do transeunte se perde no horizonte:

³⁵ “Ora três linhas, com efeito, porque a linha de fuga ou de ruptura conjuga todos os movimentos de desterritorialização, precipita seus quanta, arranca suas partículas aceleradas que entram em vizinhança uma das outras, leva-as para um plano de consistência ou uma máquina mutante e depois, uma segunda linha, molecular, onde as desterritorializações são apenas relativas, sempre compensadas por reterritorializações que lhes impõe voltas, desvios, equilíbrio e estabilização: enfim, a linha molar a segmentos bem determinados, onde as reterritorializações se acumulam para construir um plano de organização e passar para uma máquina de sobrecodificação. Três linhas, sendo uma nômade, a outra migrante, a outra sedentária (o migrante, de modo algum a mesma coisa que o nômade)” (DELEUZE, 1998, p. 158-159).

PUERTO ADELANTE

Noche tibia sensación placentera. Los sones abstractos de las vías colmaban sus oídos eufóricos.

Pensaba en el puerto que veía tan seguido...puerto de colores impresionistas y hombrea sucios de brazos mojados y brillosos y vello crecido y húmedo. Hombres impasibles a la lejanía maravillosa, al cielo entre los barcos, al paisaje de conjunto, al suelo atiborrado de objetos de lugares remotos como pedazos de mundo en el melancólico corazón de un mar...

Sí. Hundirse una noche en las calles del puerto. Caminar, caminar...

Sí. Sola. Siempre sola. Lenta, muy lentamente. Y el aire estará enrarecido, será un aire cosmopolita y el suelo lleno de papeles de cigarrillos que alguna vez existieron, blancos y hermosos.

Sí. Se seguirá caminando. Hundirse, oscuridad, caminar...

Sí. Y una estrella dará su color al ancla de plata que llevaba en su pecho.

Tirar el ancla. Sí. Muy junto a ese barco gigante de rayas rojas y blancas y verdes...irse, y no volver. (PIZARNIK, 2011, p.32).³⁶

Outro poema, que indica a situação do exílio, a ser decidido pela autora, é o poema “*La última inocencia*” (PIZARNIK, 2011, p.61), que dá título ao livro. No texto, a autora mais uma vez se refere ao verbo “*llamar*” que se repete quatro vezes ao longo das cinco estrofes, e que reafirma o intuito de partida. A segunda estrofe do poema reflete a situação da opressão que cala o canto. O eu poético encerra o texto com o último verso como manifestação de resistência. Desta vez, surge a personagem “*viajera*”, que irá aparecer na sequência em seus textos:

LA ÚLTIMA INOCENCIA

*Llamé, llamé como la náufraga dichosa
a las olas verdugas
que conocen el verdadero nombre
de la muerte.*

*He llamado al viento,
le confié mi deseo de ser.*

*Pero un pájaro muerto
vuela hacia la desesperanza
en medio de la música*

³⁶ PORTO ADIANTE// Noite morna sensação prazerosa. Os sons abstratos das vias preenchem seus ouvidos eufóricos. Pensava no porto que via tão frequente... porto de cores impressionistas e homens sujos de braços molhados e brilhantes e cabelo crescido e úmido. Homens impassíveis à distância maravilhosa, ao céu entre os barcos, à paisagem combinada, ao solo abarrotado de objetos e lugares remotos como pedaços de mundo no melancólico coração de um mar... / Sim. Afundar-se uma noite nas ruas do porto. Caminhar, caminhar... / Sim, Sozinha. Sempre sozinha. Lenta, muito lentamente. E o ar estará rarefeito, será um ar cosmopolita e o solo cheio de papéis de cigarros que alguma vez existiram, brancos e belos. / Sim. E uma estrela dará sua cor à âncora de prata que levava em seu peito. Largar a âncora. Sim. Bem junto a esse barco gigante de listras vermelhas e brancas e verdes... ir-se, e não voltar (PIZARNIK, 2018, p. 77, tradução de Ellen Cristina Nascimento Lopes).

*cuando brujas y flores
cortan la mano de la bruma.
Un pájaro muerto llamado azul.*

*No es la soledad con alas,
es el silencio de la prisionera,
es la mudez de pájaros y viento,
es el mundo enojado con mi risa
o los guardianes del infierno
rompiendo mis cartas.*

*He llamado, he llamado.
He llamado hacia nunca. (PIZARNIK, 2011, p.61). ³⁷*

O poema “*Exílio*” (PIZARNIK, 2011, p.79), publicado no livro *Las aventuras perdidas* (1958), é dedicado ao poeta argentino Raúl Gustavo Aguirre. O texto exprime o sentimento de angústia frente ao mundo e rumo à negatividade, por meio das dúvidas inconclusas e pela perspectiva da profanação dos anjos. Essa opção, que foi efetivada fisicamente pela autora, pôs uma espécie de fecho à sua própria obra e, consequentemente, criou um mito em torno de sua figura. O poema “*Exílio*” será analisado de forma mais atenciosa no quarto capítulo:

EXÍLIO

*Esta manía de saberme ángel,
sin edad,
sin muerte en qué vivirme,
sin piedad por mi nombre
ni por mis huesos que lloran vagando.*

*¿Y quién no tiene un amor?
¿Y quién no goza entre amapolas?
¿Y quién no posee un fuego, una muerte,
un miedo, algo horrible,
aunque fuere con plumas,
aunque fuere con sonrisas?*

*Siniestro delirio amar a una sombra.
La sombra no muere.
Y mi amor
sólo abraza a lo que fluye
como lava del infierno:
una logia callada,
fantasmas en dulce erección,
sacerdotes de espuma,
y sobre todo ángeles,
ángeles bellos como cuchillos
que se elevan en la noche*

³⁷ A ÚLTIMA INOCÊNCIA// Partir/ em corpo e alma partir/ partir. //Partir/Me livrar dos olhares / pedras opressoras /que dormem na garganta. // Hei de partir / não mais inércia sob o sol /não mais sangue devastado / não mais entrar em fila para morrer. // Hei de partir // Nada obstante vai, viajante!

y devastan la esperanza. (PIZARNIK, 2011, p.79).³⁸

No poema “*Peregrinaje*” (PIZARNIK, 2011, p.90), publicado no mesmo livro e ocasião, é sugerida uma situação de migração a partir da personagem “*náufraga dichosa*”, que tenta uma interlocução com o vento, palavra constante de seus poemas. Logo na terceira estrofe, é insinuada a imagem de um pássaro morto, que pode ser visto como metáfora da dificuldade da linguagem poética, e da própria expressão humana. Rumo à solidão encarnada pelo silêncio da prisioneira, e à negatividade expressa por meio dos guardiães do inferno, o texto se encerra retomando os primeiros versos nos quais surge a “*náufraga*”, e há uma comunicação inconclusa pela personagem, uma tentativa de diálogo que acaba em monólogo:

PEREGRINAJE

*Llamé, llamé como la náufraga dichosa
a las olas verdugas
que conocen el verdadero nombre
de la muerte*

*He llamado al viento,
le confié mi deseo de ser.*

*Pero un pájaro muerto
vuela hacia la desesperanza
en medio de la música
cuando brujas y flores
cortan la mano de la bruma.
Un pájaro muerto llamado azul.*

*No es la soledad con alas,
es el silencio de la prisionera,
es la mudez de pájaros y viento,
es el mundo enojado con mi risa
o los guardianes del infierno
rompiendo mis cartas.*

*He llamado, he llamado.
He llamado, hacia nunca. (PIZARNIK, 2011, p.90).³⁹*

³⁸ EXÍLIO// A Raúl Gustavo Aguirre// Esta mania de me saber anjo,/ sem idade,/ sem morte em que viver/ sem piedade pelo meu nome/ nem por meus ossos que choram vagando// E quem não tem um amor?/ E quem não goza meio às papoulas?/ E quem não possui um fogo, uma morte,/ um medo, algo horrível,/ ainda que fora com plumas/ ainda que fora com risos?// Sinistro delírio amar a uma sombra,/ A sombra não morre./ E meu amor/ apenas abraça ao que flui/ como a lava do inferno:/ uma fraternidade silenciosa/ fantasmas em doce gozo,/ sacerdotes de espuma,/ e sobretudo anjos,/ anjos belos como canivetes/ que se levantam na noite/ e devastam a esperança (PIZARNIK, 2011, p.79, tradução nossa).

³⁹ PEREGRINAÇÃO// Para Raúl Gustavo Aguirre // Chamei, chamei como a náufraga abençoada/ às ondas carrascas / que conhecem o verdadeiro nome/ da morte.// Chamei o vento,/ confiei-lhe meu desejo de ser.// Contudo um pássaro morto/ voa para a desesperança/ em meio à música/ quando

Em uma leitura geral desses poemas, pode-se notar um eu poético que demonstra seus anseios pelo movimento, pela partida, pela viagem, pelo exílio, assim como pela peregrinação de si e em si. Nota-se claramente uma personagem que atravessa os poemas, que se caracteriza por algumas palavras marcadas que remetem à mobilidade e ao exílio e se repetem ao longo do seu texto. Os poemas citados são indícios de uma poética do movimento⁴⁰ a ser desenvolvida em sua obra, seja fisicamente como exilada, ou poeticamente através das suas escolhas. Estas escolhas se dão tanto nas temáticas quanto no campo semântico e se materializam na repetição da personagem poética multifacetada: náufraga, caminhante, viajante. Esses fatores conduzem o leitor constantemente ao sentido de trânsito, da mesma forma que a palavra “*viento*” entra como um componente sinestésico de seus textos e reforça a proposta de exílio. Quanto à poética do movimento Otmar Ette (2015, p. 286) afirma:

Partindo de uma análise das práticas de escrita na literatura de viagens, cujos resultados são vistos ocasionalmente como textos oscilantes ou friccionais (portanto, entre formas de escrita friccionais e diccionais), as diferentes dimensões do relato de viagem a princípio podem ser definidas: ao lado das três dimensões do espaço, encontram-se aquelas do tempo, da estrutura social, da imaginação, do espaço literário, das correspondências de gênero e dos espaços culturais. Em seguida, diferenciar-se-iam lugares do âmbito da viagem – em especial, o ápice, a chegada ou o retorno – como localizações altamente semantizadas. Esses lugares, por sua vez, incluem-se em figuras da compreensão por parte do público leitor – como ocorre, por exemplo, com o círculo, o pêndulo, a linha, a estrela ou o salto – e, ao mesmo tempo, estão presentes de modo coreográfico.

O “modo” coreográfico está presente nos poemas. Levantamos a hipótese de que o exílio colabora para o desenvolvimento de sua escrita. *Árbol de Diana* (1962) é o quarto livro publicado por Alejandra Pizarnik e conta com a apresentação de Octavio Paz, editado pela Editorial Sur. Foi publicado em Buenos Aires, em 1962, quando a autora estava em seu autoexílio. Segundo Cesar Aira⁴¹, trata-se de poemas de sua maioria poética, textos que dialogam como a poesia de Antonio Porchia, autor com

bruxas e flores/ cortam a mão da bruma/. Um pássaro morto chamado azul// Não é solidão com asas,/ é o silêncio da prisioneira,/ é a mudez de pássaros e vento,/ és o mundo zangado com meu riso/ ou os guardiões do inferno/ violando minhas cartas.// Chamei, chamei./ Chamei, para o nunca (PIZARNIK 2018, p.105-106, tradução de Ellen Cristina Nascimento Lopes).

⁴⁰ Sobre este aspecto, ver ETTE, Ottmar. Em direção a uma poética do movimento: literaturas sem residência fixa. Tradução de Isabel Jasinski. In: JASINSKI, Isabel (org). **Literaturas em trânsito, teorias peregrinas**. Curitiba: Ed. UFPR, 2015.

⁴¹ AIRA, César. **Alejandra Pizarnik (1936-1972)**. Barcelona: Ediciones Omega. S.A, 2001. p. 54.

o qual Pizarnik manteve correspondência. Porchia, em 1960, era pouco reconhecido por seus poemas-aforismos, e vivia distante dos círculos literários de Buenos Aires, sendo autor de único livro. Na apresentação do livro, Octavio Paz (2011, p.101-102) assinala quanto à publicação, que nasce na América, e que o título remete aos atributos masculinos da figura feminina Diana. O livro conta com trinta e oito poemas breves, alguns já publicados na Argentina e na Europa. No livro, estão sete poemas dos seus dois livros anteriores: *La última inocência* (1956) e *Las aventuras perdidas* (1958), incluídos na última parte como *Otros poemas*, datados do ano de 1959.

Os textos de Alejandra Pizarnik podem ser lidos sob a perspectiva do rizoma⁴², proposta por Deleuze e Guatarri (1995, p. 32), na medida em que alguns poemas propõem um movimento rumo a uma linha de fuga, a partir da multiplicidade de entradas e saídas. Desta forma, é criado um funcionamento conectivo ao mesmo tempo em que segmentário, o qual possibilita múltiplas leituras. Os poemas evasivos de Pizarnik traçam linhas de fuga e estão diretamente conectados pela personagem “Alejandra”.

Deleuze e Guatarri (1995, p.18) em *Mil platôs* (1995), volume 1, assinalam quanto ao “Princípio da ruptura a-significante”: “Há, na ruptura no rizoma, cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Essas linhas não param de se remeter umas às outras”. Nesta perspectiva, Pizarnik questiona a hierarquia da forma fixa, pela livre construção e trânsito entre o verso livre e a prosa poética. A noção desterritorialização está ligada ao deslocamento, e a noção de “reterritorialização”, a realocização. Para isso, os filósofos evocam a noção do rizoma, um sistema que se diferencia da estrutura arborescente, a qual remete a um ponto de origem e, conseqüentemente, à lógica binária, outra forma de relação e organização por meio das redes conectivas, sob efeito da segmentariedade e da ruptura.

⁴² "Resumamos os principais caracteres de um rizoma: Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades". (DELEUZE, 1995, p. 32).

A poeta propõe a desterritorialização⁴³ da estrutura dos poemas longos e canônicos da cultura Ocidental, beirando à brevidade de poemas com apenas dois ou três versos, em uma proposta que explora a espacialidade da folha quanto ao contraste do preto e branco tipográfico. Há, nas entrelinhas, um diálogo com o livro *Voces* (1943), de Antonio Porchia. O diálogo é possível, pois se comparados os dois livros se assemelham pela brevidade dos textos, assim como pela dicção metafísica estabelecida. Zilá Bernd, pesquisadora da mobilidade, compila artigos com o pensamento de vários autores sobre a temática, distribuídos entre vinte “verbetes” no livro *Dicionários das Mobilidades Culturais* (2010). As mobilidades culturais se caracterizam por três eixos, segundo Zilá Bernd (2010, p. 12): espaço, tempo e discurso. A partir dessas perspectivas, são feitas as análises das questões referentes ao movimento dentro das obras literárias. É importante frisar o que a autora afirma em relação às viagens, de que mesmo o escritor que não tenha viajado possa apresentar em sua literatura aspectos da mobilidade.

Considera-se que Alejandra Pizarnik viveu uma situação de tensão, que colaborou para o processo criativo de seu projeto de escrita; de fato, a autora buscou a Europa com intenção criativa. O conflito territorial é evidente em seu texto, pois o eu poético de “Alejandra” é insaciável em sua busca. O movimento causado pelo exílio decorre justamente em uma busca de si e resulta por vezes no encontro do Outro, através da poesia como forma de expressão. A pesquisadora Bernd (2010, p. 22) apresenta a questão do exílio relacionada ao grande conjunto das Mobilidades transacionais; a autora atribui à condição artística - criada por tal situação - como uma condição multicultural que não permite ao sujeito estar alheio ao seu próprio contexto:

⁴³ “O termo ‘desterritorialização’, neologismo surgido no anti-Édipo, desde então se difundiu amplamente nas ciências humanas. Mas ele não forma por si só um conceito, e sua significação permanece vaga enquanto não e referido a três outros elementos: território, terra e reterritorialização - o conjunto formando em sua versão acabada o conceito de ritornelo. Distingue-se uma desterritorialização relativa, que consiste em se reterritorializar de outra forma, em mudar de território (ora, devir não é mudar, já que não há término ou fim para o devir - haveria talvez nesse ponto certa diferença com relação a Foucault); e uma desterritorialização absoluta, que equivale a viver sobre uma linha abstrata ou de fuga (se devir não é mudar, em contrapartida toda mudança envolve um devir que, apreendido como tal, nos subtrai à influência da reterritorialização: cf. o conceito de ‘contra-efetuação’ do acontecimento, LS, 21’ série, e a questão ‘o que se passou?’, MP, platô 8).” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 23).

Os autores em situação de exílio percebem-se divididos, mas também - como refere a autora do verbete - múltiplos e complexos: 'um homem cindido por duas línguas que igualmente o possuem: um homem híbrido'. Deixam-se voluntariamente contaminar 'pelos sons da língua colocada em segundo plano' (BERND, 2010, p. 22).

No fragmento citado, temos também a noção de um sujeito que se reinventa constantemente para adaptar-se ao meio em que se encontra. No caso de Pizarnik, pela linguagem poética que se deixa “contaminar” pela língua e literatura francesa. A todo tempo, há nos textos de Pizarnik uma troca ou, até mesmo, o estranhamento com o Outro (externo).

Elena Palmero González (2010, p. 111), no verbete “deslocamento/ deslocamento”, chama a atenção para a importância da concepção cultural identitária, a partir da questão do deslocamento, uma identidade que não é única e se refaz no decorrer dos itinerários, não necessariamente de forma contínua. A estudiosa afirma que: “vivemos a existência entre fragmentos móveis”. Desta forma, podemos notar a interferência da mobilidade nos processos criativos na literatura atual.

A identidade múltipla, em Pizarnik, se reflete diretamente na construção de sua personagem Alejandra, nome a partir do qual a autora redefine sua poesia, negando até mesmo as suas publicações anteriores. Deve-se destacar que não se trata de um pseudônimo, mas de uma personagem influenciada diretamente pelas questões do movimento. A paisagem para esta personagem é passível de interação poética, em uma ótica para além do banal.

Nota-se, na poética de Pizarnik, que a autora realiza interlocução com outros textos e autores, pelo o uso de personagens que não são seus, como é o caso do poema em prosa “*Dédalus Joyce*”, do livro *La tierra más ajena* (1955), apropriando-se do personagem de Ulisses, de James Joyce (1922). Nesse texto, o próprio James Joyce, autor em questão, se funde com “*Dédalus*” personagem de *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), de forma que ao leitor surge este personagem híbrido. Na primeira frase do poema “*Dédalus Joyce*”, a autora alude ao “rio profundo” com a palavra “*Riverrun*”, que dá início ao livro *Finnegans Wake* (1939), obra prima de James Joyce. O ritmo deste poema é criado a partir da repetição (anáfora) realizada com a palavra “*Hombre*”, que aparece sempre ao início das frases e grafada com letra maiúscula. Este poema pode ser visto como uma ode ao autor irlandês, que esteve entre as leituras da autora:

DÉDALUS JOYCE

Hombre funesto de claves nocturnas y cuerpo desnudo junto al río profundo de brillantes escupidas. Hombre de ojos anti-miopes exploradores de infinidad. Hombre de rostro en sombra y cuerpo genio abstracto. Hombre sin miedo de pluma en mano ni de ojos en ser ni sonrisa suprema. Hombre dios llegaste solo de infinitudes asombrofantasmales ornado de lágrimas de superioridad vergonzante. Hombre destructor de tabúes y cielos estrellados. Hombre de frágiles vestidos que caen dejando hermanos desnudos. Hombre sin alimento para otorgar a los que buscan. Hombre de altos mares de surcos desolados. Hombre-barco blanco. Hombre que arrancaste el vómito para sepultar el mito. Hombre de tiempo y espacio que arrancan cuerdas locuras. Hombre superhombre, frialdad y tibieza en conjunción. Hombre. (PIZARNIK, 2012, p. 31) ⁴⁴

No livro *Árbol de Diana* (1962), há uma marca da figura do “escritor viajante”, que está ligada ao verbete *Percorso*, do qual trata Rachel Bouvet (2010, p. 323). Essa noção se relaciona à figura de Pizarnik e à errância, caracterizada pelo prazer de descobrir territórios e possibilita o processo criativo através da produção do “turbilhão incessante” de ideias e do ser criativo. É importante frisar que, segundo Bouvet (2010, p. 326), “a viagem alterna períodos de repouso solitário (*ermitage*, em francês), durante os quais a escritura se desenvolve”. O processo de exílio de Pizarnik está situado no exercício da liberdade, e foi proporcionado por meio de uma pulsão pela fuga, evidente em seus textos. Pizarnik, nesta condição, foi pelo inusitado e inseriu marcas da mobilidade em sua escrita. Há, de fato, um projeto criativo baseado também na troca e no convívio com outros autores em trânsito, assim como em outras literaturas e manifestações artísticas, uma situação comum aos artistas exilados em Paris, durante a década de 1960.

A crítica de literatura argentina contemporânea, Alícia Genovese (1998, p. 79-90), afirma que a linguagem de Pizarnik é marcada por uma zona de conflito, uma zona de areia movediça, um naufrago, uma viagem ou peregrinação como estrangeira. Os aspectos apontados estão marcados em seus textos pelo embate existencial de pertencer à realidade ou aniquilar-se. A questão da mobilidade é

⁴⁴ “DÉDALUS JOYCE// Homem funesto de chaves noturnas e corpo desnudo junto ao rio profundo de brilhantes pedras. Homem de olhos antimíopes exploradores do infinito. Homem sem medo de pena em mãos nem de olhos em ser, nem em sorriso supremo. Homem deus chegou sozinho rodeado de lágrimas de superioridade envergonhadora. Homem destruidor de tabus e céus estrelados. Homem de altos mares de sulcos desolados. Homem barco branco. Homem que arrancou o vômito para sepultar o mito. Homem de tempo e espaço que arrastam racionais loucuras. Homem super-homem, frieza e fraqueza em conjunção. Homem” (PIZARNIK, 2012, p. 31, tradução nossa).

inserida em seu texto através da sua estética e dicção exilada, pelo sentimento de estranhamento estabelecido pelo choque entre o que pode ser dito e o que não pode ser expresso por meio da linguagem, sendo esse o espaço sobre o qual se move a poeta.

O processo de mobilidade foi fundamental para a formação de sua literatura. Alejandra Pizarnik realizou seu exílio aos 26 anos de idade, com três livros de poesia publicados em Buenos Aires, certa experiência e bagagem literária, reconhecida por seus contemporâneos. Durante sua estada em Paris, trabalhou como tradutora para a revista *Cuadernos* e colaborou com outros editoriais franceses. Pizarnik deixou para trás, temporariamente, o círculo literário em que estava inserida, sua carreira acadêmica, lar e família, a fim de vivenciar a experiência do inusitado.

3.1 O EXÍLIO COMO AMBIENTE PARA O PROCESSO CRIATIVO

Edward Said traz à tona a questão da mobilidade no livro *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2003). No ensaio que leva o título do livro, há uma abordagem sobre a dificuldade de se experienciar este fato, metaforicamente denominado pelo autor de “fratura incurável entre o ser humano e um lugar natal” (SAID, 2003, p. 46). Ainda que existam gloriosos registros históricos e literários dessa condição humana, o autor alerta que sempre algo é perdido e deixado para trás. Para Pizarnik, sua infância já é caracterizada pelo exílio, pois nasceu em uma família de emigrantes russos judeus, que se dividiram entre Argentina e França. Na juventude, a autora sente a necessidade de migração e busca a França como ambiente de exílio, embora a nação francesa estivesse em um período conturbado pelo poderio militar de Charles de Gaulle, na década de 1960.

Segundo o autor (SAID, 2003, p. 46), o indivíduo que se encontra impedido de retornar ao seu lugar de origem, leva consigo a solidão e a espiritualidade. O exílio, para Said (2003, p. 57), não é considerado como um privilégio, mas uma alternativa ao sistema vigente: “não é uma questão de escolha: nascemos nele, ou ele nos acontece”. Resulta desse fato, pela inquietude do exilado, o cultivo da subjetividade. A memória dos hábitos é um dos fatos recorrentes a esses indivíduos, que se veem em um impasse entre o ambiente de origem e o local de paragem. O impasse entre sua vivência em Paris, e sua terra natal Buenos Aires, está marcado em seu texto, podendo-se considerar que a repetição da palavra “*viento*” ao longo dos poemas do

livro *Árbol de Diana* (1962) está ligada diretamente à questão da memória e imaginário da poeta.

Pode-se ressaltar dessa situação, segundo Said (2003, p. 60), o sentimento de estar em casa em qualquer lugar, ao mesmo tempo em que não, o que leva uma capacidade de adaptação constante e ao hábito da “dissimulação”, para o autor, o ser exilado nunca se encontra satisfeito. Desta maneira, é alguém que está fora da ordem cotidiana. Tal insatisfação constante pode ser considerada como um dos fatores que impulsiona a escrita de Pizarnik ao movimento de exílio, e que marca sua trajetória poética na totalidade.

3.2 ÁRBOL DE DIANA (1962)

Árbol de Alejandra Pizarnik Reassessed (2007), organizado por Karl Posso e Fiona Mackintosh, é uma coletânea de artigos que analisam *Árbol de Diana* (1962), de Pizarnik. Na introdução, os autores relacionam a publicação de *Árbol de Diana* (1962) ao diálogo travado com as outras artes plásticas com pintores como Wols, Goya, Hieronymus Bosch, Chagal, Odilon Redon, entre outros. É possível notar, nos poemas, o trânsito entre a pintura e a literatura. Além disso, deve ser levada em consideração a economia lexical dos poemas do livro, que chega a tal ponto em que a autora não dá título aos poemas. A mudança de um poema para outro é assinalada pela numeração inserida logo acima de cada texto.

O conjunto dos textos tem por temáticas centrais a tristeza, o amor, a linguagem, a noite e o próprio movimento da poeta, que se encontra em trânsito. Octavio Paz (2011, p. 101-102), ao prefaciá-lo, sugere uma leitura a partir da escrita de alguns verbetes que remetem ao título do livro, a partir de uma perspectiva da Química, Botânica, Mitologia, Etnografia e até mesmo da Física. No prefácio, há um aviso ao leitor em relação à cristalização verbal dos poemas, a ser notado logo ao início da leitura.

O poema nº 3 abre, no livro, a temática da mobilidade. Na primeira estrofe, figura a imagem de um eu poético solitário e marcado pela ausência materializada pela sede e silêncio. Nota-se, logo na primeira estrofe, a aliteração ocasionada pela repetição do fonema /s/, que será desenvolvida na segunda parte do poema. A segunda estrofe se caracteriza pela interlocução estabelecida com o “*amor mío*”, ao qual o eu poético alerta a se proteger dele mesmo. A imagem da viajante está no

penúltimo verso junto ao copo vazio, que retrata a necessidade do andarilho de desapegar-se de sua bagagem. A finalização do poema estabelece um encadeamento de imagens a partir da justaposição das sombras do interlocutor, que simbolizam uma possível ameaça do eu poético ao seu interlocutor:

3

*sólo la sed
el silencio
ningún encuentro*

*cuídate de mí amor mío
cuídate de la silenciosa en el desierto
de la viajera con el vaso vacío
y de la sombra de tu sombra. (PIZARNIK, 2011, p. 105).⁴⁵*

O poema nº13, construído por apenas dois versos, o eu poético assume intenção de expressar, a partir das palavras, a sua condição de viajante; dessa vez, pela figura do barco. A imagem do barco pode ser vista como metáfora da própria linguagem, que parte de si para o Outro, em uma perspectiva de integração ao seu entorno. Uma possibilidade de leitura para o texto é a analogia existente entre barco/oceano e palavra/linguagem. Outras leituras também são possíveis:

13

*explicar con palabras de este mundo
que partió de mí un barco llevándome (PIZARNIK, 2011, p. 115).⁴⁶*

O poema nº15 é um quarteto em versos brancos, que se desenvolve sobre o sentimento de angústia ocasionado pelo exílio. Há uma espécie de desolação que aflige o eu poético, que vive a memória dos hábitos e necessita reinventar-se, ao mesmo tempo em que é ignorado por seu novo meio. O texto percorre o longo espaço temporal desde o nascimento do eu poético até o desconforto ocasionado pelo exílio, que interfere em seu processo criativo. É possível inferir aqui o quanto o exílio deixa de dar conta do projeto estético da autora:

⁴⁵ “3./ só a sede/ o silêncio/ nenhum encontro// cuidado comigo amor meu/cuidado com a silenciosa no deserto/ com a viajante com o copo vazio/ e com a sombra de sua sombra” (PIZARNIK, 2018, p. 21, tradução de Davis Diniz).

⁴⁶ “13./ explicar com palavras deste mundo/ que partiu de mim um barco levando-me” (PIZARNIK, 2018, p. 41, tradução de Davis Diniz).

15

*Extraño desacostumbrarme
de la hora en que nací.
Extraño no ejercer más
oficio de recién llegada. (PIZARNIK, 2011, p. 117) ⁴⁷*

No poema nº 21, pode-se notar que o exílio proporciona um ambiente de solidão para o processo criativo e da reconstrução da memória pela linguagem poética. O poema está inserido em uma ideia de movimento ao redor de dois pontos, um originário e outro de destino, e está marcado pelo sofrimento ocasionado pela trajetória estabelecida. No poema, a partir da recordação do sentimento, seu eu poético exprime a condição do exílio por meio da hesitação criada a partir das palavras “*aquí*” e “*allá*”:

21

*he nacido tanto
y doblemente sufrido
en la memoria de aquí y de allá (PIZARNIK, 2011, p. 123) ⁴⁸*

O poema nº 29 é dedicado ao poeta francês André Pierre de Mandiargues, em uma dedicatória ao final do poema, subvertendo a lógica sequencial de dedicatória e texto. A palavra “*Aquí*” reaparece mais uma vez, e remete a um ponto originário, anterior ao novo centro do qual se desenvolve a escrita. Há uma dicção angustiada e inquieta ocasionada pela ausência, a qual sufoca o eu poético. A angústia é retratada pelas imagens que cada frase do poema estabelece à semelhança de uma tela. Trata-se de um pequeno poema em prosa:

29

*Aquí vivimos con una mano en la garganta. Que nada es posible ya lo sabían los que inventaban lluvias y tejían palabras con el tormento de la ausencia. Por eso en sus plegarias había un sonido de manos enamoradas de la niebla.
André Pierre de Mandiargues (PIZARNIK, 2011, p. 131) ⁴⁹*

⁴⁷ “15./ Faze-me falta desacostumar/ da hora que nasci./ Faz-me falta não exercer mais/ ofício de recém-chegada.” (PIZARNIK, 2018, p. 44, tradução de Davis Diniz).

⁴⁸ “21./ tenho nascido tanto/ e duplamente sofrido/ na memória daqui e de lá” (PIZARNIK, 2018, p. 57, tradução de Davis Diniz).

⁴⁹ “29./ Aqui vivemos com a mão na garganta./ Que nada é mais possível aqueles que inventaram chuvas e teceram palavras com o tormento de ausência./ É por isso que em suas orações havia um som de mãos apaixonadas./ Radas do nevoeiro./ André Pierre de Mandiargues”. (PIZARNIK, 2018, p. 53, tradução de Davis Diniz).

Neste poema, temos a imagem do enforcado, pela própria mão, que agoniza em meio às intempéries do tempo. A palavra aparece aqui como noção de algo que toca a ausência, responsável sentimento de angústia no eu poético que se encontra na solidão da névoa. Deve-se ressaltar o diálogo de Pizarnik com Mandiargues, poeta parisiense, visto que ambos nutriam admiração e entusiasmo pela estética surrealista.

O poema nº 33 é marcado pela repetição e pela rima entre os dois primeiros versos, os quais expressam a imprecisão do porvir imaginável. O segundo verso “*alguna vez tal vez*”, realiza um paralelismo com o verso anterior. Em seguida, nos dois últimos versos temos uma mudança de humor no eu poético, que expressa a ação futura que desencadeia da proposição dos dois primeiros versos, dessa vez afirmando o movimento que se sucederá, caracterizando-o através da redundância:

33

*alguna vez
alguna vez tal vez
me iré sin quedarme
me iré como quién se va
A Ester Singer (PIZARNIK, 2011, p. 135) ⁵⁰*

No poema nº 34, aparece a personagem “*viajera*”, que aparece anteriormente no poema “*Puerto adelante*”, do livro *La última inocencia* (1955). Dessa vez, a personagem transita entre a vida e a morte, questão fundamental da poesia de Pizarnik. Neste texto, organizado em duas estrofes há, no primeiro momento, uma imagem de um eu poético que está em processo de morte e, na sequência, os outros dois versos encerram o poema contrastando a morte pela visita dos “*animales nostálgicos*”, que enfim deixa a dúvida se de fato o sujeito poético morre, ao qual é atribuído o adjetivo “*caliente*”, que remete ao corpo da personagem sepulcral:

34

*la pequeña viajera
moría explicando su muerte

sabios animales nostálgicos
visitaban su cuerpo caliente. (PIZARNIK, 2011, p. 136) ⁵¹*

⁵⁰ “33./ alguna vez/ alguna vez talvez/ eu irei sem ficar/ eu irei como quem se vai/ A Ester Singer” (PIZARNIK, 2018. p. 81, tradução de Davis Diniz).

⁵¹ “34./ a pequena viajante/ morria explicando sua morte// sábios animais nostálgicos/ visitavam seu corpo quente” (PIZARNIK, 2018. p. 83, tradução de Davis Diniz).

Árbol de Diana significa um marco na trajetória poética da autora, visto que dá sequência à proposta da poética do movimento, que é sugerida anteriormente em sua obra. Neste livro, a autora leva a perspectiva da mobilidade a outro grau de intensidade, por meio da forma ligeira do poema curto, da mensagem estabelecida em poucos versos, proporcionando ao seu leitor a fruição. Cesar Aira (2001, p. 9) destaca sobre a repercussão do livro na trajetória literária de Pizarnik: “A su regreso, en 1964, se vio transformada más o menos en lo que es hoy, una figura casi legendaria, un centro, un modelo. Había publicado sus dos mejores libros. *Árbol de Diana* y *Los trabajos y las noches*.”⁵²

Desta forma, notamos que o livro se trata de um conjunto de poemas fundantes de sua poética, que demonstram a consciência de um projeto de escrita a partir da perspectiva do movimento, que é desenvolvida no livro *Los trabajos y las noches* (1965), que marca seu retorno a Buenos Aires e significa o resultado de sua produção durante os anos de exílio.

O contato com a literatura de Isidore Ducasse, Lewis Carroll, Arthur Rimbaud, James Joyce, Julio Cortázar, Silvina Ocampo, Cecília Meirelles, entre outros autores, foram fundamentais para a sua formação literária e apuração estética. O eu poético de Pizarnik se projeta sobre seu interlocutor, intérprete do mundo ao redor, por meio da construção de novos universos da palavra. Desta forma, a escrita de Alejandra Pizarnik questiona a tradição cultural dos poemas longos, metrificados, ou mesmo de forma fixa, propondo através de poemas minimalistas uma poética de ruptura com o vigente de sua época. Conforme já observamos, Pizarnik não se veicula a nenhum movimento ou escola, apesar de ser uma apreciadora do surrealismo. *Árbol de Diana* (1962) dialoga com vários autores e textos, sob a perspectiva da dedicatória como endereçamento, ou mesmo do intertexto.

Os anos de 1960 a 1964, durante os quais a autora desenvolveu sua escrita em Paris, é um período de tempo, considerado por Cesar Aira (2001, p. 8)⁵³ como o momento mais importante de sua obra, destacando-se o convívio e a troca com outros autores de todo o mundo, que viveram a efervescência parisiense do período

⁵² "No seu retorno, em 1964, se viu transformada mais ou menos no que é hoje, uma figura quase legendária, um centro e modelo. Havia publicado seus dois melhores livros. *Árbol de Diana* y *Los trabajos y las noches*." (AIRA, 2001, p. 9). Tradução nossa.

⁵³ AIRA, César. Las metamorfosis de Alejandra Pizarnik. **ABC Cultural**, 6 Jan. 2001, p 7-8.

conturbado. Tal período resultaria, mais tarde, na Revolução de Maio de 1968, assim como os processos ditatoriais opressores da América e Europa.

Nesse ambiente, está inserida a escrita de Pizarnik, em uma linha de fuga que se liga ao processo de desterritorialização. A experiência do exílio configura, para Alejandra Pizarnik, um novo olhar sobre o movimento e a reflexão sobre ele. Observa-se nos poemas citados uma evidente influência do deslocamento, assim como o olhar do eu poético sobre as paisagens percorridas em uma expressão que chega a beirar a metafísica e, por vezes, através da minimalista, como é o caso de *Árbol de Diana*. O eu poético de “*Alejandra*” se encontra constantemente dividido.

4 PERSPECTIVAS DO EXÍLIO NA POESIA DE PIZARNIK

Os exílios voluntários e involuntários são parte da história da humanidade; deles, há o registro, desde a Grécia antiga, de que são frequentes tanto no Ocidente como no Oriente. Seja por motivação pessoal, coletiva, econômica, política ou não, fazem-nos refletir quanto aos processos de subjetivação e sobre a produção estabelecida por intelectuais, escritores e artistas, que se propuseram a essa experiência em diferentes contextos. No entanto, nem sempre essa experiência é positiva em sua completude. O estrangeiro, por vezes, não encontra em seu ambiente de exílio a hospitalidade, pois alguns conflitos se apresentam latentes, sejam eles culturais, como a língua, ou jurídicos, no caso das leis que determinam direitos, limites e o estatuto de cidadania, o qual determina quem é cidadão (DERRIDA, 2003, p. 15).

Aquele que hospeda também se entrega à experiência do exílio, enquanto o hospede é aquele que se despe das propriedades para se entregar à situação. Esse exemplo é evidente na cultura judaico-cristã personificada em Cristo que, ao mesmo tempo em que é estrangeiro, acolhe ao Outro como hospedeiro, ao propor uma pátria celeste, distante da realidade material. Assim, devemos reconhecer o caráter humano e paradoxal dessa condição, inerente à humanidade, principalmente em contextos nos quais imperam o totalitarismo, as tiranias, as guerras e a destruição (CACCICARI, 1996, p. 16-20).

A revista *Archipiélago* n° 26 e 27 (1996) traz como tema central a questão do exílio, à qual são dedicados os textos proferidos no Congresso Internacional *Fuermas del exílio* que ocorreu na Universidade de Ca'Foscari de Veneza, em 1995. Dentre os conferencistas presentes citados neste capítulo estão: Enrique de Rivas, Felix de Azúa, García Gual, Giorgio Agamben, Jean Luc-Nancy e Massimo Cacciari. A modernidade, especificamente o século XX, caracteriza-se como um momento de intensa mobilidade: migrações, exílios e nomadismos, processos que configuram outra maneira de se pensar e se fazer a poesia. O hospes é aquele que recebe o estrangeiro, e o *hostis*, aquele que simboliza o inimigo, o estrangeiro e ambos possuem um duplo. A hospitalidade surge da relação *hospes-hostis*, e a necessidade do duplo, de colocar-se no lugar do Outro (CACCICARI, 1996, pp. 18-19).

Não se pode negar a influência dos regimes totalitários nas migrações da primeira metade do século XX. Tais regimes culminaram com o ditador alemão Hitler, que por meio da perseguição dos judeus, depois do Terceiro Reich, de 1933, efetivou

a proposta de extermínio dessa população durante a Segunda Guerra Mundial, a partir de 1939. Na segunda metade do século XX, temos na América Latina a proliferação das ditaduras militares, em diversos países como: Brasil, Argentina, Chile, Paraguai, entre outros, que sofreram em decorrência dos regimes autoritários. Este cenário levou diversos intelectuais, escritores e artistas a buscarem, por meio do exílio, um novo ambiente para o processo criativo.

Edward Said (2001), em seu ensaio *Reflexões sobre o exílio*, lança a pergunta sobre o exílio que é produzido por diversas circunstâncias, uma situação em que o ser estaria fadado a conviver, afastado de sua tradição, família e território (SAID, 2001, p. 46). O nacionalismo é um dos paradigmas no qual Said propõe a sua investigação; para ele, esse conceito tem por base o pertencimento e a hereditariedade, nesta perspectiva, não há espaço para o exílio (SAID, 2001, p. 49). O nacionalismo é visto como o responsável pela não integração do estrangeiro, do desterrado, vulnerável em sua condição de apátrida, algo com que o mundo convive no século XXI. As relações tensionais demonstram a não abertura, assim como o individualismo imperante, que se opõe ao exilado, que se lança e se projeta em direção ao externo e ao Outro.

Garcia Gual (1996, p. 93-103), em sua conferência sobre Fray Antonio de Guevara, publicada na revista *Archipiélago*, assume a perspectiva do exílio não como pena, mas como privilégio, ao afirmar que qualquer lugar pode servir de pátria ao sábio, pois o movimento não lhe causa aflição e não lhe rouba os chamados bens autênticos: a razão, a virtude e a liberdade da palavra. Além disso, o autor indica alguns privilégios do exilado; dentre eles se destacam a ausência de obrigações cívicas, políticas ou familiares. A falta de comunicação, negada ao estrangeiro, seria uma das experiências dolorosas do exilado, que pode ser visto como não civilizado, por não portar a visão de mundo dada pela língua em questão. No entanto, ao analisar o poeta grego Plutarco, Gual contrabalanceia a experiência dolorosa do não conhecimento da língua com a possibilidade de liberdade, do descompromisso, do ócio e até mesmo de uma paz interior (PLUTARCO, [s. d.] apud GUAL, 1996, p. 97). A visão positiva de privilégios do exílio se opõe à do exílio como pena e se posta à crítica, lhe faltando sustentação, pois Gual não abre espaço para uma análise por meio da subjetividade; pelo contrário, generaliza e classifica a figura do exilado por meio da enumeração dos “privilégios”, que não necessariamente se repetem para todos os casos.

A partir da leitura de Said, no presente estudo, consideramos a ideia do exílio como “alternativa”, algo que é fato em sua vida (SAID, 2001, p. 57). O exílio é então fora da ordem, nômade e descentrado, dotado de uma força desestabilizadora que opera constantemente (SAID, 2001, p. 59-60). Nesta perspectiva, o pensamento de Edward Said (2001) está relacionado ao poeta romano Cícero, que se refere ao exílio como uma situação que não consiste em um direito ou pena, mas no *refugium* (CÍCERO, [s. d.] apud AGAMBEN, 1996, p. 47). Segundo Guillén (1998, p. 59), em seu livro *Múltiples Moradas: ensayo de literatura comparada*, o exílio é visto para além da adversidade, ou seja, como uma posição do sujeito frente ao mundo, uma visão, construída a partir da experiência humana.

Agamben (1996, pp. 46-48), em sua conferência “*Política del Exílio*”, publicada na revista *Archipiélago*, disserta sobre a questão do desenvolvimento do exílio, no período da antiguidade clássica até o século XX, desdobrando questões pontuais como a dos refugiados. Assim sendo, o “estrangeiro” é considerado como algo que põe em crise o Estado-Nação, ao questionar a vida em sua ordem jurídica e as Declarações de Direitos do Homem. O estrangeiro é visto como o abandonado, aquele que se ausenta do bando, ao mesmo tempo em que ao deixar o bando perde o seu estatuto de cidadania (AGAMBEN, 1996, p. 51). Para o autor, o exilado é o que configura a exceção, sendo ele excluído da lei como uma figura política marginal (NANCY, [s. d.] apud AGAMBEN, 1996, p. 47).

4.1 O EXÍLIO COMO EXPERIÊNCIA

Alejandra Pizarnik pode ser considerada como contemporânea de seu tempo na leitura que Agamben (2009, p. 58-59) faz do termo no ensaio “*O que é o contemporâneo?*”. A poeta, por meio de seus poemas, reflete seu processo de subjetivação e propõe a escrita como processo não finalizado. A sua produção poética evidencia a consciência da perda do sentido e da busca como algo furtivo. Pizarnik toma a posição de distanciamento do seu próprio tempo, sem poder faltar à realidade de forma completa, na perspectiva que Agamben adota. Nas primeiras páginas do ensaio, Agamben evoca o termo “intempestivo” de Nietzsche, que o artista busca, por meio de sua obra, compreender no negativo algo de que a sociedade se orgulha. Cabe destacar o desconforto do contemporâneo em relação ao seu tempo. Agamben afirma que:

O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra. [...] O outro grande tema – também este, como o precedente, uma imagem da contemporaneidade – é o das vértebras quebradas do século e da sua sutura, que é obra do indivíduo, neste caso o poeta [...]. (AGAMBEN, 2009, p. 61).

A leitura imagética que remete à ruptura oferece uma ideia sobre o poeta e o seu tempo, que assume uma postura como a de alguém que convive com uma realidade paradoxal. Na sequência, Agamben aponta uma segunda definição na qual o contemporâneo é considerado como aquele que não percebe a luz, mas o escuro, ou mesmo as sombras e interpreta tudo isso em estado “intempestivo” a transformar o seu próprio tempo. A percepção de tempo é relativizada pelo autor, enquanto convive com ela ao afirmar que o contemporâneo também volta seu olhar para o passado. O contemporâneo, dentro do tempo “*kairós*”, ou seja, “tempo de agora” é aquele capaz de ler a história de modo inédito (AGAMBEN, 2009, p. 57- 72).

O exílio, tomado aqui como experiência, é visto como algo que ultrapassa o simples desterro. O exilado não deixa de ter um solo ao se exilar e convive com a ideia do retorno. O povo hebraico em seu exílio, ao contrário do retorno, convive com o sentimento de busca de uma terra prometida, guiado pelo divino. O exilado, ao assumir o exílio, dá as costas ao lugar onde está para se colocar a caminho do destino; no entanto, não abandona a nada, visto que não é possuidor ou proprietário por onde transita. Porém, o exilado não se submete na lógica da acumulação.

No ensaio “*Siempre en Babel*” publicado na revista Archipiélago, Felix Azúa por meio da leitura de Hölderlin, observa que na cultura judaico-cristã temos a lenda da destruição da Torre de Babel, narrada no livro do Gênesis. Nessa situação, o ser humano que era nômade e errante e estrangeiro por natureza, passa a habitar a Torre, território dotado de uma língua comum e de uma pátria unitária do período pós-dilúvio (HÖLDERLIN, [s. d.] apud AZÚA, 1996, p. 24).

No texto bíblico, o ser humano é culpado pela construção da Torre, que tinha por intuito que o cume tocasse os céus para evitar a maldição herdada no Jardim do Éden, de que o ser humano se espalharia sobre a terra. Para Hegel, o cristianismo pode ser visto como uma estratégia de controle, pautada no mistério da “morte”, que propõe uma liberdade onírica, com a possibilidade do surgimento inclusive de regimes totalitaristas. Nessa perspectiva, com a destruição da Torre, nascem os projetos tirânicos e totalitários, caracterizados pelo regime teocrático-nacionalista (HEGEL, [s.

d.] apud AZÚA, 1996, p. 30). A destruição da Torre, ao mesmo tempo, devolve o ser humano à sua natureza nômade e, dessa maneira, o exílio pode ser visto, ao contrário de um castigo, como algo inerente ao ser humano, que através da pulsão do desejo se movimenta (AZÚA, 1996, p. 30-31).

Vilém Flusser (2007, p. 232) em seu texto *Habitar a casa na apatridade*, afirma sobre a pátria e o exilado:

Em geral, considera-se a pátria como um ponto de referência relativamente permanente e a habitação, como um ponto de referência mutável, apto a ser migrado. O oposto disso é correto: pode-se mudar de pátria ou então simplesmente não tê-la, mas é sempre preciso morar, não importa onde. [...] Pois sem moradia literalmente morre-se.

O exilado busca parte daquilo que é trivial, a fim de sua sobrevivência no ambiente de exílio, que se apresenta primeiramente hostil. A moradia tem um caráter de vitalidade e dignidade e garante as condições básicas para a vida e a sobrevivência do ser humano. Não se trata efetivamente de uma casa, mas “moradia” no sentido de um habitar que sempre está em movimento (FLUSSER, 2007, p. 232). Mesmo em repouso, a realidade do movimento não é apagada na consciência daquele que realiza a experiência do exílio. Esse tipo de deslocamento difere-se dos deslocamentos convencionais, das viagens turísticas ou mesmo guiadas por uma rota ou itinerário preciso, pois o exilado é aquele que por meio de uma linha de fuga se coloca em risco e convive com as intempéries que se lhe apresentam.

Isabel Jasinski, professora de literaturas hispânicas da UFPR, em seu livro *Américas Transitivas e as redes do literário*, reflete sobre a experiência da mobilidade, especificamente sobre deslocamentos do século XXI, de escritores da América Latina:

[...] são artistas que vivem a arte cada qual como uma condição transitiva do seu corpo e da sua palavra, modo de inserção no real que não privilegia uma linguagem isolada, nem um gênero, nem mesmo um espaço, uma identidade ou uma origem, mas sim o desejo que impulsiona ao outro, associando a ética do compartilhamento à ação transitiva por meio do afeto e afetamento (JASINSKI, 2017, p. 7).

Os escritos de Pizarnik, do apartamento da Calle Montevideu, foram organizados durante dois anos no imóvel, por Anna Becciu e Olga Orozco, responsáveis por publicações, por meio de autorização da família, especificamente por Miriam Pizarnik, irmã da autora e detentora dos direitos autorais. Tais papéis e

cadernos foram retirados da Argentina na década de 1970, provavelmente pelo medo que Myriam Pizarnik nutria de que fossem considerados subversivos pelo regime militar. Os escritos foram levados a Paris, e conservados pelas mãos de Júlio Cortázar e sua primeira esposa, Aurora Bernárdez. Na sequência, os escritos retornaram às mãos da família e foram enviados a Universidade de Princeton nos EUA, onde se encontram até hoje.

Os exilados criam entre si afetos, por se reconhecerem estrangeiros, e isso se torna evidente nas situações de adversidade. A partir da leitura de Lévinas (1988, p. 36), de *Totalidade e Infinito* (1988), é possível notar o fato de que é necessário ser estrangeiro para poder reconhecer no Outro a sua estrangeiridade, e acolhê-lo na hospitalidade incondicional. No entanto, se convive com o paradoxo de nunca se reconhecer o Outro em sua completude.

Bejamin Bolling (2011, p. 1), professor de literatura hispano-americana da Universidade de Oxford, em seu ensaio *“On Exile and Not-Belonging in the Work of Alejandra Pizarnik”*⁵⁴, se apoia em uma análise pela tradição e genealogia dos poetas malditos, categorias consideradas, neste estudo, como hierarquizantes, ao contrário da leitura da tradição. A partir das redes do literário, estabelecidas por meio das dedicatórias, epígrafes, referências, entre outros elementos que se somam em direção ao Outro, está a poesia de Píarnik, não necessariamente de forma vertical ou remetendo a uma origem, mas sim como um afetamento, no sentido de afetar-se frente a esses textos, sob a leitura de Leyes realizada por Jasinski (2017, p. 29):

Afetos não são experiências de intensidade conscientes, nem estruturadas, não podem ser expressos pela linguagem porque são anteriores a ela e exteriores à consciência. É a maneira do corpo se preparar para a ação em resposta a uma dada circunstância. Os afetos são, também eles, transitivos.

A teoria do afeto, da qual Jasinski toma por objeto, é desenvolvida por Ruth Leyes em seu ensaio *The Turn to Affect: a critique* (2011), que explicita as contribuições da neurociência às ciências humanas. Leyes parte do afeto além do senso comum, compreendido como o espaço pré-cognitivo ao externo, ou seja,

⁵⁴ A versão do texto utilizada neste trabalho foi cedida pelo autor gratuitamente, por meio de contato via e-mail, trata-se de um arquivo de Word com o texto enviado ao prelo. Cabe destacar que a paginação pode variar se comparada à edição impressa.

situado antes mesmo do processo de racionalização. Desta forma, o afeto potencializa o criativo de maneira transitiva.

O pesquisador Bolling (2011, p. 1) aponta, primeiramente, para a questão do exílio interior e mais outras três perspectivas de leitura da obra de Pizarnik, por meio do pensamento veiculado no livro *República Mundial das Letras* (2002), de Pascale Casanova, sob a ótica dos estudos de Julia Kristeva, nos anos 1980, sobre o exílio e por último a leitura de Michael Riffaterre, referente à “matriz sempre ausente do poema”. Segundo Bolling (2011, p. 4-5), um ponto de encontro entre o surrealismo e a poesia de Pizarnik é o fato de estar à revelia do contexto político e social. Ao realizarmos esta leitura, foi possível notar que a poesia - para a autora - não era considerada como um meio de intervenção política. Ao mesmo tempo, na Argentina, da década de 1960, era produzida a poesia política de Roberto Santoro, autor de *Pedradas con mi pátria* (1964), poeta militante da esquerda, morto pela ditadura em 1977, aos 38 anos de idade.

Beijamin Bolling considera a ausência do nacional na poética de Pizarnik. Assim, temos a configuração de uma poesia de ruptura, seja com o canônico da época ou com os textos compromissados socialmente (BOLLING, 2011, p. 8-9). Ainda que em outra leitura, não mencionada pelo autor ou pela crítica especializada, a construção narrativa da Condessa de Bárhory pode ser vista como uma metáfora sobre a realidade do mundo no pós-guerra, em meio ao Totalitarismo.

4.2 O OUTRO, O ESTRANGEIRO

O estrangeiro, “errante” na leitura de Maffesoli (2011, p. 43), se apresenta como um viajante, que remete a um mundo paralelo, evocando a vagabundagem e o território da anomia. A personagem Bárhory, de Alejandra Pizarnik, ou mesmo as outras personagens caracterizadas pela morte em sua poesia, indicam a figura do barqueiro atravessador dos mundos. Maffesoli (2011, p. 45) considera que o estrangeiro pode ser visto como o barqueiro que faz a travessia para o além, símbolo do mistério, personagem que marca o drama medieval. A morte é vista também como o desterro da alma, a expulsão de seu corpo (GUILLÉN, 1998, p. 62). Se repararmos, no decorrer dos poemas de Pizarnik, é possível notar a menção da palavra “barco”, no singular ou plural, em diferentes manifestações dentro de *Poesia Completa* (2011).

O pensador Emmanuel Lévinas, ao refletir sobre a alteridade, considera a terra de exílio como algo que humilha e limita o exilado, ou seja, para ele o exílio é considerado como pena (LÉVINAS, 1980, p. 124). O estrangeiro se encontra representado em sua realidade em pé de igualdade ao pobre, à viúva e ao órfão, que representam o Outro. O pobre, a viúva e o órfão ao serem servidos, contribuem para a moralidade, no quesito da realização do Eu (LÉVINAS, 1980, p. 223). Desta maneira, se torna importante o reconhecimento da desigualdade entre os constituintes da relação, ou seja, parte-se aqui de um discurso não pautado na identidade e na igualdade, mas na diferença, aquilo que constitui a alteridade. A relação não anula a separação, assim como a linguagem tende ao Mesmo, no sentido em que o Mesmo busca justificar sua liberdade frente ao Outro (LÉVINAS, 1980, p. 229).

Derrida, na conferência-livro *A falar da hospitalidade* (2003), aborda a questão do estrangeiro, e parte da noção do Outro e do nascimento da questão no pensamento do filósofo Emmanuel Lévinas, que considera a moral como a filosofia primeira e o Outro como estrangeiro absoluto. Derrida (2003, p. 4) defende que a hospitalidade em si já é um ato poético, e que a língua mãe é uma manifestação desta, por vezes negada ao estrangeiro (2003, p.15). Derrida, em sua conferência, se refere a um estrangeiro sem sobrenome, visto como bárbaro, ao qual é negado o direito à hospitalidade. A hospitalidade incondicional seria então aquela em que o lugar em que “eu” ocupo é cedido, sem necessidade de reciprocidade, pacto ou mesmo estatuto. É importante ressaltar a ruptura da hospitalidade absoluta com a justiça e direito; essa pode ser vista como anômala em relação com as leis (DERRIDA, 2011, p. 25).

4.3 O EXÍLIO DE PIZARNIK

A existência como forma de exílio é apresentada por Jean-Luc Nancy (1996, p. 34-36) na conferência *“La existência exilada”*, publicada na revista Archipiélago. O exílio é visto como saída do próprio, do ser, do território, ou mesmo como o abandono do familiar. O exílio grego se encontra na negatividade, pois era uma forma de escape à pena de morte, mas sem regresso possível à terra natal, ou seja, o exílio como pena. A reflexão que nos interessa é a nova visão do exílio, sem a necessidade de dialetização; temos, então, o exílio como uma dimensão da existência. Nancy (1996, p. 38) afirma: “[...] no se trate de estar “en exilio en el interior de sí mismo”, sino ser sí

*mismo un exilio: el yo como exilio, como exilio, como apertura y salida. [...]*⁵⁵. Para Nancy (1996, p. 38), o exílio é triplo: do corpo, da mente e da linguagem, ao mesmo tempo é “estar com”. Os três aspectos do exílio apontam diferentes possibilidades de leitura. As redes do literário são parte desse processo e viabilizam a leitura do texto, travado em uma conjuntura histórica, política, poética e social.

Alejandra Pizarnik, em seus *Diários* (2012, p. 397-398), no dia 12/III do ano de 1965, registra a sua visão frente ao mundo, enquanto estava em Buenos Aires:

*Todo esto se reduce al problema de la soledad. Por mi sangre judía, soy una exilada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria. En cuanto al idioma, es otro conflicto ambiguo. Es indudable que mi lugar es París, por el solo hecho de que allí el exilio es natural, es una patria, mientras que aquí duele.*⁵⁶

A condição do exílio, reconhecida pela autora, é explicitada pelo sangue judeu, condição inicial que vem acompanhada da ausência de um sentimento nacionalista, a ponto de Pizarnik afirmar não possuir uma pátria. O exílio geográfico de Alejandra Pizarnik pode ser visto como um desdobramento de seu exílio ontológico. A poesia de Pizarnik é marcada pelo movimento, destacando-se o seu livro de estreia *La tierra más ajena* (1955), que leva em seu próprio título a ideia da migração, do movimento, de quem vislumbra o distante. Esse livro foi renegado pela autora, algo comum no universo literário, mas não podemos nos esquecer da publicação se quisermos armar um panorama de sua produção. Nele, está inserida a ideia da vagância, da peregrinação ou mesmo da vagabundagem, no viés em que Maffesoli (2001, p. 164) aponta para os termos, como portadores de liberdade e de não enraizamento.

Las aventuras perdidas (1958), terceiro livro da autora, que antecede o exílio parisiense, é uma coletânea de 22 poemas, dedicada ao poeta e diplomata argentino Rubén Vela (1928-2018), contemporâneo da autora. A epígrafe é do poeta austríaco George Trakl, terceto marcado pela obscuridade e pela personagem “ardente

⁵⁵ “não se trata de estar “em exílio no interior de si mesmo”, mas ser si mesmo um exílio: o eu como exílio, como abertura e a saída” (NANCY, 1996, p. 38, tradução nossa).

⁵⁶ “Tudo se reduz ao problema da solidão. Pelo meu sangue judeu, sou uma exilada. Pelo meu lugar de nascimento, quase não sou argentina (o argentino é real e difuso). Não tenho uma pátria. Em relação ao idioma, outro conflito ambíguo. Sem sombra de dúvida que meu lugar é Paris, só pelo fato de que ali o exílio é natural, é uma pátria, enquanto que aqui dói” (PIZARNIK, 2012, p. 397).

enamorada do vento”⁵⁷, da qual Pizarnik se apropria e recria. Retomemos o poema “Exílio”, no qual é possível apontar traços da poética da mobilidade:

EXILIO

*A Raúl Gustavo Aguirre
Esta manía de saberme ángel,
sin edad,
sin muerte en qué vivirme,
sin piedad por mi nombre
ni por mis huesos que lloran vagando.*

*¿Y quién no tiene un amor?
¿Y quién no goza entre amapolas?
¿Y quién no posee un fuego, una muerte,
un miedo, algo horrible,
aunque fuere con plumas
aunque fuere con sonrisas?*

*Siniestro delirio amar una sombra.
La sombra no muere.
Y mi amor
sólo abraza a lo que fluye
como lava del infierno:
una logia callada,
fantasmas en dulce erección,
sacerdotes de espuma,
y sobre todo ángeles,
ángeles bellos como cuchillos
que se elevan en la noche
y devastan la esperanza. (PIZARNIK, 2011, p.79).⁵⁸*

No poema “Exílio”, temos a figura estrangeira do “anjo”, que pertence ao imaginário celeste e possibilita a conexão entre o “divino” e o “humano” para o mundo judaico-cristão, dados os diversos episódios bíblicos em que é possível encontrar no Antigo e Novo Testamento, como a luta entre Moisés e um aparente anjo, ou mesmo a anunciação do nascimento de Cristo à Maria. A personagem “anjo” não possui os atributos humanos temporais como idade e morte sendo, pois, deslocada destes. O verso “sem piedade por meu nome”, ruma para a expressão da falta de hospitalidade

⁵⁷ “Sobre negros peñascos/ se precipita, embriagada de muerte,/ la ardiente enamorada del viento” (TRAKL, [s. d.] apud PIZARNIK, 2011, p.71, tradução de Aldo Pelegrini).

⁵⁸ EXÍLIO/A Raúl Gustavo Aguirre/ Esta mania de me saber anjo,/ sem idade,/ sem morte em que viver/ sem piedade pelo meu nome/ nem por meus ossos que choram vagando// E quem não tem um amor?/ E quem não goza meio as papoulas?/ E quem não possui um fogo, uma morte,/ um medo, algo horrível,/ ainda que fora com plumas/ ainda que fora com risos?// Sinistro delírio amar a uma sombra,/ A sombra não morre/ E meu amor/ apenas abraça ao que flui/ como a lava do inferno:/ uma fraternidade silenciosa/ fantasmas em doce gozo,/ sacerdotes de espuma,/ e sobretudo anjos,/ anjos belos como canivetes/ que se levantam na noite/ e devastam a esperança (PIZARNIK, 2011, p.79, tradução nossa).

absoluta, aquela em que não são requeridos do Outro, sobrenome, estatuto ou mesmo reciprocidade. Ainda na primeira estrofe, surge a obscuridade no último verso, materializada pela personificação dos “ossos”, imagem recorrente em sua poesia.

O “anjo” representado aqui como vagante, não tem direito ao amor, às flores, ou mesmo à morte, não lhe sendo cedida a hospitalidade, da mesma maneira que a um humano. Essa hospitalidade negada pode ser atribuída ao fato de ser estrangeiro, no que tange aos quesitos territoriais, em que este é uma criatura de outro mundo, à qual é negado o gozo físico devido à sua assexualidade. O “anjo” se caracteriza como peregrino, por sua ausência de posses e morada fixa. Nesse poema, o “anjo” não é nomeado como peregrino, mas assume atitudes deste, sendo a imagem do peregrino recorrente na poesia de Pizarnik. Étienvre (1996, p. 106), em sua conferência publicada na revista Archipiélago, assinala que a imagem do peregrino é uma das mais clássicas na poesia do exílio; a exemplo disso, está a literatura renascentista de Petrarca e Dante.

A terceira e última estrofe do poema é sobre o amor dedicado ao obscuro, materializado na “sombra imortal”. Na sequência, temos um efeito barroco realizado pela justaposição da figura do “anjo” e do inferno, apresentada na primeira estrofe, aqui representado pelo imaginário das lavas, como um de vulcão em erupção. Tal situação põe o leitor em dúvida quanto à procedência do anjo, pois há a incerteza de sua perspectiva celestial. A incerteza, em relação ao anjo, dá abertura à leitura de que seja um anjo caído, sob a leitura mitológica da criação do inferno. Este jogo, de sacro e profano, segue com os fantasmas libertinos unidos aos anjos numa espécie de bacanal. Por último, temos a imagem sombria dos anjos metaforizados em canivetes devastadores da esperança.

O poema “*Exílio*” traz consigo o território da anomia, a terra sem lei, em que tudo é possível, onde transita a personagem angelical difusa. O “anjo” em questão está situado além da lógica apolínea, ou seja, encontra-se de maneira dionisíaca meio ao caos do inferno. Este “anjo”, estrangeiro, é uma espécie de barqueiro que liga o humano ao místico, esotérico e desconhecido, pois transita entre o mistério humano que se encontra depois da morte, lido como céu e inferno na visão judaico-cristã.

O exílio, aqui referenciado, não é um conceito fechado, ou algo homogêneo, ao contrário é o processo. A pergunta sobre o que é o exílio não se fecha em si mesma, mas se abre às mais diversas possibilidades, de forma a não se esgotar. Por

meio das leituras realizadas aqui, podemos chegar ao pensamento de que cada exílio configura em si um processo de subjetivação, de forma plural.

A questão do estrangeiro e da hospitalidade nos conduzem a uma compreensão do exercício da alteridade. A literatura possui grande dívida com os processos migratórios na modernidade, que viabilizaram a sua própria circulação e reflexão sobre si mesma. A década de 1960 está marcada pela inquietude do movimento, dos exílios realizados durante os regimes totalitaristas em vários países do mundo. Esses processos acarretaram em um cenário artístico em movimento constante, sem residência fixa, que modifica a percepção da realidade do sujeito em exílio. Pizarnik viveu essa experiência por meio do exílio territorial, interior, na linguagem e a morte como desdobramento da linha de fuga.

5 PIZARNIK, A POESIA EM DIREÇÃO AO OUTRO

EN ESTA NOCHE, EN ESTE MUNDO

A Martha Isabel Moia

*en esta noche en este mundo
las palabras del sueño de la infancia de la muerte
nunca es eso lo que uno quiere decir
la lengua nata castra
la lengua es un órgano de conocimiento
del fracaso de todo poema
castrado por su propia lengua
que es el órgano de la re-creación
del re-conocimiento
pero no el de la resurrección
de algo a modo de negación
de mi horizonte de maldoror con su perro
y nada es promesa
entre lo decible
que equivale a mentir
(todo lo que se puede decir es mentira)
el resto es silencio
sólo que el silencio no existe*

*no
palabras
no hacen el amor*

*hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?*

*en esta noche en este mundo
extraordinario silencio el de esta noche
lo que pasa con el alma es que no se ve
lo que pasa con la mente es que no se ve
lo que pasa con el espíritu es que no se ve
¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades?
ninguna palabra es visible*

*sombras
recintos viscosos donde se oculta
la piedra de la locura
corredores negros
los he corrido todos
¡oh quédate un poco más entre nosotros!*

*mi persona está herida
mi primera persona del singular
escribo como quien con un cuchillo alzado en la oscuridad
escribo como estoy diciendo
la sinceridad absoluta continuaría siendo
lo imposible
¡oh quédate un poco más entre nosotros!*

los deterioros de las palabras

*deshabitando el palacio del lenguaje
 el conocimiento entre las piernas
 ¿qué hiciste del don del sexo?
 oh mis muertos
 me los comí me atraganté
 no puedo más de no poder
 palabras embozadas
 todo se desliza
 hacia la negra licuefacción
 y el perro del maldoror
 en esta noche en este mundo
 donde todo es posible
 salvo
 el poema
 hablo
 sabiendo que no se trata de eso
 siempre no se trata de eso
 oh ayúdame a escribir el poema más prescindible
 el que no sirva ni para
 ser inservible
 ayúdame a escribir palabras
 en esta noche en este mundo (PIZARNIK, 2011, p. 398-400⁵⁹)*

No poema “*En esta noche en este mundo*” (1971), publicado na revista *Árbol de Fuego*, nº 45, Caracas, Pizarnik se utiliza da personagem obscura “*Maldoror*” de *Les Chants du Maldoror*, de (1874), do uruguaio Isidore Ducasse, publicado sob o pseudônimo de Lautréamont, autor exilado na França durante o século XIX. O verso “*de mi horizonte de maldoror con su perro*”⁶⁰ (PIZARNIK, 2011, p. 398) é uma referência ao segundo canto do livro de Lautréamont. Esta imagem aparece no poema como representação da obscuridade da noite, da mesma forma que a noite configura

⁵⁹ “NESTA NOITE, NESTE MUNDO// A Martha Isabel Moia// nesta noite neste mundo/ as palavras do sonho da infância e da morte/ nunca é isso que quer dizer/ a língua natal castra/ a língua é um órgão do conhecimento/ do fracasso de todo poema/ castrado por sua própria língua/ que é o órgão da recriação/ do re-conhecimento/ mas não o da ressurreição/ de algo a modo de negação/ do meu horizonte de maldoror com seu cão/ e nada e promessa/ entre o que se pode dizer/ que equivale a mentir/ (tudo o que se pode dizer é mentira)/ o resto é silêncio/ só que o silêncio não existe// não/ as palavras/ não fazem amor// fazem ausência/ se digo água, beberei?/ se digo pão, comerei?// nesta noite neste mundo/ extraordinário o silêncio dessa noite/ o que passa com a alma é o que não se vê/ o que passa com a mente é o que não se vê/ o que passa com a espírito é o que não se vê/ de onde vem esta conspiração de invisibilidades?/ nenhuma palavra é visível// sombras/ recintos viscosos de onde se oculta/ a pedra da loucura/ corredores negros/ a todos recorri/ oh, fique um pouco mais entre nós!// minha pessoa está ferida/ minha primeira pessoa do singular// escrevo como quem com um canivete erguido à escuridão/ escrevo como estou dizendo/ a sinceridade absoluta continuaria sendo/ o impossível/ oh, fica um pouco mais entre nós!/ os detritos das palavras/ desabitando o palácio da linguagem/ o conhecimento entre as pernas/ que eu fiz do dom do sexo?/ oh meus mortos,/ eu os comi me engasguei/ não posso mais de não poder mais// palavras entrincheiradas/ tudo se desliza/ até a liquefação// e o cão de maldoror/ nesta noite neste mundo/ onde tudo é possível/ salvo/ o poema// digo/ sabendo que não se trata disso/ sempre não se trata disso/ oh, ajuda-me a escrever o poema mais prescindível/ o que não sirva nem para/ ser inútil/ ajuda-me a escrever palavras/ nesta noite neste mundo” (PIZARNIK, 2011, p. 398-400, tradução nossa).

⁶⁰ “do meu horizonte de maldoror com seu cão” (PIZARNIK, 2011, p. 398, tradução nossa).

para o eu poético, neste poema, um ambiente para o processo criativo. Logo nos primeiros versos, a autora reconhece a necessidade da troca entre as literaturas, chegando à conclusão de que o pensamento somente na língua materna limita o sujeito poético. Ao final do texto, a autora transita do obscuro à clareza, reconhecendo a necessidade de ajuda para escrever o texto, disso resultando em uma dupla interpretação. O eu poético pode estar pedindo ajuda ao espírito de Maldoror, assim como ao seu leitor, para que dê sentido à existência de seu texto.

O poema “*En esta noche, en este mundo*” tem por espaço a noite, não uma noite única e linear, mas todas. Nele, surge a contemplação da possibilidade de inúmeras noites contidas no termo “*noche*”, visto pelo eu poético como território do sonho. Não se trata aqui, necessariamente, de uma escrita surrealista, pois não há de fato uma escrita automática. Temos noção disso pelo próprio processo criativo da autora, descrito por vezes em entrevistas ou ensaios. Conforme assinala a pesquisadora Patrícia Venti (2008, p.34), o poema em questão foi redigido em diferentes versões e, em alguma delas, haveria menção de desejo homoafetivo, suprimidas então pela própria autora na versão de 1971.

A versão publicada no volume *Poesía Completa* (2011), pela Editora Lumen, segue a versão de 1972, publicada no *La Gaceta del Fondo de Cultura*, do México. A outra versão publicada é a de sua antologia *El deseo de la palabra* de 1975. Diversos pesquisadores apontam a questão da brevidade na obra de Pizarnik. A exemplo disso, a pesquisadora Sara Marcos (2012, p. 91) considera que este poema seria uma exceção na obra da autora, devido à extensão do texto. No entanto, pode-se notar que tanto as formas breves quanto as formas “longas” se desenvolveram em sua poética; por isso, partimos aqui de uma leitura e análise do texto não por sua extensão ou medida. A crítica em geral, quanto à obra de Pizarnik, aponta caminhos em torno da brevidade, mas esta ou o inverso desta não podem ser consideradas como fator de primeira importância para análise dos textos. Temos aqui uma autora que transitou entre as formas, desde a poesia à prosa, inclusive cabendo destacar projetos de maior fôlego como a novela *La condesa sangrienta* (1966), entre outros textos em prosa.

Alícia Genovese (2015, p. 67) afirma quanto à poética de Pizarnik:

La voz encuentra voces, el yo encuentra personajes múltiples, máscaras en femenino, muchas identidades pero con un cercano parentesco que las vuelve poco diferenciables. Una misma identidad, pero fluctuante, excéntrica, inestable, en su cuerpo hecho de ausencias y silencios. Ausencia y silencio, signo negativo, carencia, tachadura; nada más fácil de asociar a una mujer, nada más difícil de hallar en el texto de una mujer fuera de la retórica del lamento y la autocompasión.

Em torno dessas questões do Eu em comunhão/tensão com o Outro, encontra-se também a presente leitura, considerando o processo de subjetivação da autora, assim como o caráter múltiplo e multifacetado de sua obra poética. Genovese (2015, p. 67) ressalta a questão das máscaras na obra de Pizarnik, constituída de uma identidade flutuante, e a questão do silêncio, muito importante para a compreensão do eu poético “Alejandra”.

5.1 A POESIA EM DIREÇÃO AO OUTRO, LINHAS DE FUGA E DE MORTE

A tríade sonho, infância e morte apontam temas chaves da obra de Alejandra Pizarnik, assim como observa Sara Marcos (2012, p. 93), na dissertação *Para além do limite da palavra*, desenvolvida na UEPB. Deve-se destacar o grau de violência verbal evocado pelo verbo “castrar”, empregado no tempo presente, na terceira pessoa do singular, imagem que transmite a dor do ser mutilado por algo ou alguém, ao mesmo tempo em que o verbo “castrar” está complementado pela ideia da língua materna como castradora do próprio poema. O eu-lírico assume aqui a impossibilidade da compreensão do Outro em sua completude através da linguagem. É também possível a leitura de que o poema, em sua língua natal, carece de uma tradução a outra língua, sendo uma forma de crítica e de reconstrução da poesia, pois une as duas atividades.

No horizonte da paisagem esboçada, surge o cão de Maldoror, personagem do livro *Les chants du Maldoror* (1869), do uruguaio Isidore Ducasse. É evidente a importância de Lautréamont, para a compreensão do trânsito entre o Rio da Prata e a França, embora haja, neste caso, a diferença temporal de quase um século, além do fato de que Isidore Ducasse (*Comte de Lautréamont*) deixou-se contaminar pelo francês, de tal forma que isso impactou a escolha do idioma do Outro, para a construção da sua obra.

A contaminação da língua francesa em si não está tão presente em *Árbol de Diana* (1962), por exemplo, a não ser em algumas expressões ou títulos em suas

cartas e diários. No entanto, deve-se ressaltar o fato de que Pizarnik escreveu em francês algumas cartas e os inéditos poemas franceses (1962), contidos no Box 6, Folder 28, composto de 22 páginas do arquivo Pizarnik, guardado na Divisão de Manuscritos da Universidade de Princeton, em Nova Jersey, nos Estados Unidos, acessados e comentados pela pesquisadora Cristina Piña (1991).

Ao final da primeira estrofe do poema *“En esta noche en este mundo”*, os seis últimos versos configuram uma virada para um segundo movimento dentro do poema, quando o eu-lírico assume uma postura frente ao interlocutor e, conseqüentemente, ao seu próprio fazer poético. Há, então, uma negação da expectativa da linguagem como uma promessa ou distanciamento da poesia do compromisso com a verdade, de forma que aquilo que pode ser dito ou nomeado pela palavra equivale à mentira, sendo o restante o silêncio. A concepção da mentira como território poético alude, de certa forma, ao início do poema *“Autopsicografia”*, do poeta português Fernando Pessoa (2007, p. 164): “O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente.” Para o eu-lírico, o que não é mentira no poema é o silêncio que pode ser visto como espaço de troca, do comum a ser partilhado. O vazio é o que há em comum com o Outro, ao mesmo tempo em que para o eu-poético o silêncio absoluto não existe, pois, o silêncio por si só carrega significados.⁶¹

A questão do silêncio traz a reflexão de que o eu-lírico não fala somente pelo som (palavra), mas por meio daquilo que não é dito (silêncio). Em seguida, o verso *“no/ las palabras/ no hacen el amor”*⁶² (PIZARNIK, 2011, p. 398). A ausência causada pelas palavras, e o sentido gustativo são lançados em questão, a partir dos verbos “beber” e “comer” em relação à “água” e ao “pan”, que não se efetivam ou se coisificam, no sentido de uma materialização da palavra além do papel. A fome e a sede aproximam o eu-poético do Outro, enquanto as imagens escolhidas na primeira estrofe mostram o território da diferença. No entanto, a palavra não é a materialização do objeto, conforme o conhecido enunciado da gravura do cachimbo feita por René

⁶¹ Ver GUTIÉRREZ, Brenda Ibeth Becerril. O real da arte na escrita de Alejandra Pizarnik. 2012. Tese (Doutorado em Teoria Psicanalítica) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012. p. 8. Disponível em: <http://teopsic.psicologia.ufrj.br/arquivos/documentos/783A0871C97AE09FB8FC82497B50F5F1.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2012.

⁶² “não/ palavras/ não fazem amor” (PIZARNIK, 2011, p. 399, tradução nossa).

Magritte (1927)⁶³: “*Ceci n’est pas une pipe*”. Nesta ótica, a palavra não satisfaz o desejo em sua completude, ou melhor, em suas necessidades primárias: fome e sede.

Este poema demonstra uma perspectiva de um projeto de exílio existencial, na linguagem e por meio da linguagem, a linguagem como território estrangeiro a ser percorrido pela poesia. O título do texto vem à tona no primeiro verso da terceira estrofe, e o silêncio segue no poema, habitado pela “*alma*”, “*mente*”, “*espírito*”. A autora se refere a aquilo que é invisível. Nesse jogo opaco, o texto caminha rumo à negatividade e à morte. O poema pode ser considerado como pertencente à última fase da autora. Genovese se refere a esse período da seguinte maneira: “*La producción última de Pizarnik como intento de desarticular su próprio lenguaje podría mirarse dentro de esta pelea interna con esta voz cavante, la voz de “la hechadora”, como ella se autorefiere.*”⁶⁴ Na sequência, há uma espécie de segundo movimento no poema, em que ele toma um tom lírico, especificamente da quarta estrofe até o final do texto.

Na quinta estrofe, há uma referência ao seu livro *Extracción de la piedra de la locura* (1968), e ao espaço sombrio, no qual o eu-poético se movimenta livremente. No entanto, evidencia-se a solidão desse sujeito, que solicita ao seu interlocutor a sua permanência, um pouco mais de sua presença naquele determinado momento. Não há uma certeza quanto à figura do interlocutor do poema; pode ser o cão de Maldoror evocado em seguida, assim como pode ser o próprio leitor, ou mesmo o destinatário da dedicatória, em uma outra leitura mais reducionista, ou simplificadora. O lirismo é acentuado no dístico “*mi persona está herida/ mi primeira persona del singular*”⁶⁵ (PIZARNIK, 2011, p. 399), que antecede e prepara a estrofe de reflexão poética, em que a caneta é comparada a um canivete vinculada ao obscuro, e essa é a causa do ferimento. O eu-poético aponta ainda que seu processo de escrita está ligado diretamente à fala, e assume a impossibilidade da sinceridade e rumo a uma visão plástica da linguagem poética, ou melhor, do poema como construção. O refrão do texto “*¡oh quédate un poco más entre nosotros!*”⁶⁶ reaparece, afirmando mais uma vez a solidão do labor poético.

⁶³ MAGRITTE, R. La trahison des images. 1929. 1 original de arte, óleo sobre tela, 59x65 cm.

⁶⁴ “A última produção de Pizarnik como tentativa de desarticular sua própria linguagem pode ser vista dentro desta briga interna com esta voz da “feitora”, como ela se auto refere” (GENOVESE, 2011, p. 64, tradução nossa).

⁶⁵ “minha pessoa está ferida/ minha primeira pessoa do singular” (PIZARNIK, 2011, p. 399, tradução nossa).

⁶⁶ “oh! fique mais um pouco entre nós” (PIZARNIK, 2011, p. 399, tradução nossa).

Há um processo de desconstrução da linguagem que transparece nos versos da oitava estrofe, em que o eu-poético compartilha o espaço dos *“los deterioros de las palabras/ deshabitando el palacio del lenguaje”*⁶⁷ (PIZARNIK, 2011, p. 399). Convivem no mesmo espaço textual a tentativa de expressão poética e a frustração que se apresenta, devido à impossibilidade de se atingir a expressão almejada. Nesse processo de reflexão poética, o eu-lírico se propõe a desconstruir as noções de sentimento nacional, territorial, ou mesmo de pátria em relação à língua. Assim, o eu-poético configura-se como um “estrangeiro” da linguagem e reconhece as limitações da mesma. Ao final da sétima estrofe, temos a questão da pulsão sexual evidente, equiparada de certa forma a linguagem. O sexo, comparado a um dom, é considerado aqui como uma forma de conhecimento, ou melhor, de conhecer, pois é algo que está em processo, de certa forma inacabado. Dessa forma, pode-se inferir que a palavra, linguagem, não dá conta daquilo que somente o sexual em sua dimensão psíquico-física daria conta.

Ainda nesta estrofe, podemos relacionar os versos finais: *“oh mis muertos/ me los comí me atraganté/ no puedo más de no poder más”*⁶⁸ ao pensamento de Derrida (2003, p.79) que propõe: “As “pessoas deslocadas”, os exilados, os deportados, os expulsos, os desenraizados, os nômades, têm em comum dois suspiros, duas nostalgias: seus mortos e sua língua”. Nessa fase derradeira da poética de Pizarnik, os mortos e a morte têm uma importância maior que a própria língua, que neste poema é veiculada a uma ideia de castração, de limitação. O eu-poético toma posse dos seus mortos, de tal forma que os deglute, como uma espécie de apropriação plena, e de algum modo sombria, como o restante do poema.

As *“palabras”* retornam na antepenúltima estrofe, encobertas por uma camada que as conduz a outro estado físico, como na liquefação. As duas últimas estrofes do poema correspondem a um terceiro e último movimento do texto. Na penúltima estrofe, surge o “perro de maldoror” ainda em meio à penumbra evocada pelas sombras, mortos, e pelas obscuras metamorfoses. O refrão do poema reaparece, e o eu-poético aponta o leque de possibilidades no qual a noite consiste, mas em contraponto reaparece a dificuldade da construção do poema, que figura aqui como

⁶⁷ “[...] destroços das palavras/ desabitando o palácio da linguagem” (PIZARNIK, 2011, p. 399, tradução nossa).

⁶⁸ “oh meus mortos eu os devorei e meu afoguei/ não posso mais o não poder mais” (PIZARNIK, 2011, p. 39, tradução nossa).

uma exceção. Devemos reconhecer, então, o caráter sempre paradoxal da poesia para Pizarnik, pois embora o poema seja uma tarefa árdua e difícil, por algum momento ele pode ser um espaço de hospitalidade para o eu-lírico.

Além disto, vale a pena ressaltar o comentário do poeta Arturo Carrera (2005), de que para Pizarnik as palavras seriam como ossos e, nesta leitura, a partir da tradução do livro *Momento de Simetria*, realizada por Ricardo Corona (2005) e Joca Wolff (2005), podemos atribuir à linguagem poética da autora um caráter fóssil. A autora retira as palavras das profundezas e as traz à evidência do leitor. Tal processo se dá pela tensão, da mesma forma que há um desconforto frente a um corpo morto em um funeral. Neste sentido, as palavras estariam no original “*embozadas*”, ou então na tradução para o português: “*entrincheiradas*” (Tradução nossa, 2013), “*abafadas*” (RIZZI, 2017) ou “*obstruídas*” (GUERNES, 2016).

5.2 A MORTE COMO ALTERNATIVA E DESTERRITORIALIZAÇÃO

A morte é um mistério para o ser humano e o suicídio, que é a efetivação da morte pelo sujeito, é um tabu da sociedade ocidental moderna. Assim, os enunciados que circundam a temática do suicídio partem geralmente dos discursos especializados, como os da Psicologia, Psiquiatria, Filosofia, Sociologia e da Antropologia. A morte e o suicídio se apresentam na poesia de Alejandra Pizarnik, como efeitos discursivos ao longo de toda a sua obra fisicamente. Aos 36 anos de idade, em 1972, ao ingerir uma superdosagem medicamentosa, a autora efetiva aquilo que havia premeditado por meio do seu texto. A poeta não é a única de dicção suicida no universo das Letras, mas integra ao lado de Afonsina Storni, Virgínia Wolf, Sylvia Plath e Ana Cristina Cesar esse panorama discursivo. A morte, no caso de Pizarnik, o suicídio, pode ser considerada como “*errância*”⁶⁹, na modalidade do deslocamento para o desconhecido. O pós-morte, no senso comum, é fomentado pelo imaginário

⁶⁹ “[...] as figuras da errância exploram diversos aspectos, mas têm em comum a ideia de deslocamento físico ou mental, voluntário ou involuntário. Daí decorre a ambivalência da imagem da errância: positiva, como aventura voluntariamente assumida que, em algumas narrativas pós-modernas, evolui no sentido da busca da desterritorialização de pertencimentos, como viagem iniciática à descoberta de si mesmo e dos outros; negativa como desenraizamento involuntário, enfocando a violência das travessias impostas de territórios, representadas pelas figuras do imigrante, do refugiado, do exilado, do marginal, errantes excluídos. A própria etimologia da palavra aponta para essa duplicidade de sentido: “errar” do latim *itinerare*, viajar, vaguear, mas também “errar” do latim *errare*, incorrer em erro, em engano” (OLIVERI-GODET, 2010, p. 190).

judaico-cristão, caracterizado pelo céu, inferno, purgatório, entre outros termos que fabricam essa realidade inerente ao ser humano.

Deve-se observar que, para Lévinas, em *Totalidade e Infinito* (1988), a morte é vista como uma situação de angústia, de fuga às responsabilidades e de proximidade com aquilo que é considerado “*a posteriori*”. Ainda assim, o ser humano não finda, ou dá por acabada a sua trajetória (LÉVINAS, 1988, p. 160-161). A morte pode ser vista como uma urgência para Pizarnik, e consiste em um recurso poético repleto de paisagens mórbidas, que rumam ao sombrio evasivo. A morte é personificada em personagens, que assumem dicções/vozes poéticas à semelhança das diversas dicções/vozes ligadas à questão da mobilidade. A morte para Delleuze e Guatarri é vista, então, como negação ao organismo organizado e consiste em um desdobramento da linha de fuga do agenciamento, do pré-estabelecido. Na nossa visão, quanto à morte na poesia de Pizarnik, trata-se de um efeito discursivo, que consiste em um momento de tensão equivalente ao exílio, no que tange à desterritorialização e encaminha o sujeito para a dissidência e a discordância ao vigente (DELEUZE, GUATARRI, 1996, p. 9-29).

Ao tratar da questão do suicídio, Maria Dias (1991) interroga o dilema humano da validade da vida, ou seja, se a vida vale a pena mesmo ser vivida. Essa é uma pergunta que se apresenta ao suicida. A pesquisadora analisa e elabora um comentário acerca de documentos deixados por suicidas em cartas, bilhetes e mensagens transcritos no livro *Suicídio: Testemunhos de Adeus* (1991). A visão da psicanálise, sobre o tema do suicídio, é uma situação psicótica em que a morte é considerada o resultado do desencadeamento de fantasias inconscientes e primitivas do suicida. Na sequência, cita a “*eros*” e “*tanatos*”, a pulsão de vida e a pulsão de morte. Para a Sociologia e Antropologia, o tema é visto como um fato social, em que forças externas ao indivíduo corroboram para o ato e, dessa forma, o indivíduo ao mesmo tempo em que mata é a própria vítima. Interessante observar que para Albert Camus o suicídio era o verdadeiro problema filosófico (DIAS, 1991, p. 11-12).

A morte pode ser vista sob a perspectiva do “rito de passagem”, pois a percepção e os pensamentos sobre ela se diferenciam entre as diversas culturas e sociedades. No Ocidente, a morte ou mesmo a velhice é considerada por vezes como um momento de fracasso da vida. Ao longo da história do Ocidente, ela toma para si diferentes faces como a do convívio com a ideia de finitude período medieval, séculos IX-XVII, ou mesmo a morte dramatizada e romântica considerada por muitos como

algo arrebatador, durante o século XVIII. Na sequência, a morte se torna algo vergonhoso e amedrontador, algo do qual as pessoas fogem; isso se deve à ideia de progresso e produtividade desenvolvida no século XIX. A partir dos anos de 1900, o suicídio se torna um tabu ocidental e objeto de vergonha e desaprovação social (DIAS, 1991, p. 36-38).

A questão da morte para a sociedade ocidental é analisada e problematizada pela pesquisadora Maria Dias (1991, p. 42), sob o viés da morte como direito e do tabu construído em torno dessa situação na modernidade do século XX:

Pode-se observar que, diante do mesmo fenômeno natural que é a morte, sociedades diferentes encontram também diferentes maneiras de tentar dar conta desta experiência, talvez a única que o homem não consegue vencer, ou seja, onde a produção cultural não pode se sobrepor à natureza. Deste modo, a morte choca, escandaliza, causa desordem, uma vez que o homem não consegue subjugar-la, dominá-la. A maneira com que as sociedades tribais resolvem esta questão está na prática de ritos de passagem, que garantem uma gradual e efetiva adaptação do indivíduo à nova condição pessoal e grupal. A sociedade ocidental do século XX não satisfaz este objetivo com a negação da morte, que, ao invés de aliviar os indivíduos, acaba por gerar mais ansiedade e maior confusão psíquica. Assim, a discussão sobre a questão do suicídio na sociedade ocidental também deve ser compreendida nesta ideologia de fundo.

A pluralidade de perspectivas em torno da morte, especificamente o suicídio, torna esse objeto múltiplo, pois o pensamento sobre a questão se modifica ao longo do tempo dentre as diversas culturas ocidentais. Não se trata de um conceito, ou algo fechado em si, mas de uma situação encarada de diferentes formas e perspectivas, afetadas por questões como cultura, territorialidade e religião. Desta maneira, se levarmos a questão do ato suicida ao extremo, podemos dizer que ele se aproxima do autoexílio, ou seja, da autoexclusão e banimento de determinado grupo, do qual o sujeito deixa de ter o sentimento de pertencimento, e por meio da sua decisão de evadir-se da vida.

Em algumas sociedades tribais, e no Oriente, o suicídio era visto como algo positivo. No caso da cultura oriental, temos a figura do *haraquiri*⁷⁰ vivida e dramatizada

⁷⁰ “Consiste em cortar o ventre cumprindo ritual específico. Como os ferimentos causam uma agonia prolongada era comum que outro indivíduo (geralmente pessoa significativa para o praticante) decapitasse o sujeito em seguida com o sabre, para poupá-lo do sofrimento subsequente”. (DIAS, 1991, p. 44).

pelo escritor Yukio Mishima, que realiza o *seppuku*⁷¹ na frente das câmeras, em rede nacional, no Japão. Há também o *junshi*⁷², que é o chamado suicídio de acompanhamento, ato que se estende à morte do chefe. Vale destacar que Buda morreu voluntariamente, consciente de sua missão cumprida. Esse aspecto da cultura oriental se opõe aos valores da sociedade judaico cristã ocidental do martírio. O suicídio foi proibido dentro da Igreja Católica, por Santo Agostinho, no século V, que resultou na concepção do suicídio como covardia, ao mesmo tempo em que é uma contestação à decisão da morte destinada a Deus, dentro dessa perspectiva (DIAS, 1991, p. 45-57).

As diferenças são evidentes e afetam discursivamente os sujeitos que estão inseridos nas distintas culturas, dotadas de suas especificidades, que fazem parte dos afetos e da subjetivação dos sujeitos. A voz poética de Alejandra Pizarnik está inserida no ambiente discursivo ocidental, da América Latina a Europa, dentro da perspectiva judaico-cristã, na qual o suicídio é visto de forma negativa e, inclusive, a sua incitação é criminalizada.

Emile Durkheim (1977, p. 9), no livro *O suicídio*, caracteriza a situação positiva ou negativa, em que a própria vítima é quem produz o resultado final de seu ato. O sociólogo observa que não se trata de uma situação homogênea, mas variante, conforme diversos fatores englobados no contexto em questão. O suicídio, por muito tempo, foi considerado como monomania, mas pode ser tratado também como um momento de loucura, além de desafiar à tradição do progresso (DURKHEIN, 1991, p. 51). Há, nesse estudo, uma tipologia do suicídio, na qual o autor propõe, por meio do método sociológico, a análise de dados referentes à situação na Europa. Nesse estudo, o autor apresenta o suicídio como um fato social, indica causas e tipos sociais e analisa as consequências práticas deste fenômeno.

Deleuze, em seu livro *Diálogos* (1998, p. 10), propõe uma perspectiva de leitura e crítica literária distinta da convencional, e desterritorialização da leitura, ao cogitar a possibilidade de ler um livro como se escuta um disco. Além disso, o autor

⁷¹ “O seppuku apareceu pela primeira vez, no século XII, e se transformou em uma tradição na classe dos guerreiros do século XIII ao XVIII. Os jovens samurais eram instruídos sobre como praticar o seppuku quando fosse chegada a ocasião de cumprir honrosamente com o seu dever. Ele deixou de ser legal a partir de 1968, sendo praticado após este período com caráter não-obrigatório. Para eles, o cultivo dos movimentos neste ritual é muito importante, pois fazem do suicídio a última obra de arte na vida. A morte aqui aparece como arte final” (DIAS, 1991, p. 45).

⁷² “No Japão, ainda, até o século XVIII, os vassalos suicidavam-se após a morte de seu líder e mestre para acompanhá-lo. Essa prática era chamada de junshi (DIAS, 1991, p. 45)”.

critica o estudo da literatura a partir dos gêneros, ou escolas literárias, e deixa de lado essas limitações. O devir foge à máquina binária do funcionamento do pré-estabelecido, ou seja, da regra e do modelo. A linha de fuga em si não é a autodestruição, mas pode conduzir à morte, dependendo do devir em questão, por exemplo, o devir-drogado, ou mesmo o devir-anoréxico. A questão do suicídio dentro do universo literário, ou seja, praticado por escritores é considerada como “núpcias contra natureza” e traição à escritura (DELEUZE, 1998, p. 52-58).

Dessa forma, a pulsão de morte acaba por fazer com que o sujeito, a partir de sua linha de fuga, crie a própria máquina de guerra por meio da destruição de si mesmo. No entanto, é importante não confundir a linha de fuga e a morte, pois a segunda é um dos perigos da primeira, ou seja, são linhas distintas (DELEUZE, 1998, p. 165).

A palavra morte é utilizada no singular e no plural por mais de cem vezes ao longo da sua *Poesía Completa* (2011). A palavra suicídio apenas quatro vezes e, na parte final de sua obra, estão concentrados esses poemas. Dessa maneira, sua voz poética é marcada pelo personagem errante que realiza a travessia dos mundos. Para Pizarnik, quando a linguagem deixa de dar conta de suprir o seu desejo, a morte física, antes expressa de maneira ficcional, se materializa. Não é novidade para a crítica a temática da morte, podendo-se afirmar que é volumosa a produção da crítica especializada sobre a temática recorrente na poesia de Pizarnik.

Há uma dicção suicida na poesia de Pizarnik, que desloca o leitor para o espaço sombrio e desconhecido. De certa forma, além do devir-morte, a consciência da finitude do tempo está presente em seu texto, que recorre e alterna entre a primeira (yo) e a segunda pessoa do singular (tu) constantemente. Há um diálogo em sua obra com a morte, uma infinidade de questões a ela direcionadas, sem a necessidade de uma resposta. A morte aparece personificada em seus poemas e desempenha um papel chave na compreensão de seu texto, pois a morte assume diversas funções que transitam entre o sombrio, o mórbido ou mesmo o melancólico. O eu-poético demonstra a compreensão de que a morte está contida dentro da vida, como no poema: “SILENCIOS/ *La muerte siempre al lado./ Escucho su decir./ Sólo me oigo*”⁷³ (PIZARNIK, 2011, p. 188). A morte se apresenta como uma memória da poeta com a

⁷³ “SILENCIOS/ A morte sempre ao meu lado./ Escuto a sua fala./ Só me ouço” (PIZARNIK, 2011, p. 188, tradução nossa).

qual, por meio deste devir, desloca o leitor para a realidade imaginada e encerra o poema com o verso “*Yo preparo mi muerte*”⁷⁴ (PIZARNIK, 2011, p. 359).

⁷⁴ “Eu preparo minha morte.” (PIZARNIK, 2011, p. 359, tradução nossa).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A poesia de Pizarnik, aqui tomada como objeto de estudo, continua aberta ao público leitor e o convida para acompanhar a personagem “*la viajera*” e suas outras tantas múltiplas faces. Ao início desta investigação, não havia numerosas traduções dos poemas acessíveis ao leitor de Língua Portuguesa. No entanto, para aqueles que adentrarem hoje à pesquisa de Pizarnik, já é possível ler sua poesia totalmente traduzida por Ellen Cristina Nascimento Lopes, ainda que não em formato de livro publicado por um grande grupo editorial. Os direitos autorais seguirão com a *Randon House* provavelmente até os 70 anos após a data de morte da autora, conforme a legislação autoral argentina. O acervo crítico dentro da academia, no Brasil, ganha corpo e fôlego com esta dissertação que se soma às existentes citadas na Introdução.

No desenvolvimento deste trabalho, surgiram perguntas em torno do fato de Pizarnik poder ser ou não considerada exilada em Paris, mesmo que em sua condição de exílio voluntário. Essa situação se fundamenta não só pela crítica especializada, mas pela própria autora em seus *Diários* (2012), os quais foram citados na introdução, encontrados somente em versão de livro impresso e ainda inédito em português. Desconsiderar este fator alteraria a hipótese inicial de que o exílio colaborou para a poética da autora. Não se trata de uma simples viagem com bilhete de volta marcada, mas de um exílio territorial e em si (existencial).

A experiência acadêmica vivenciada no decorrer dos dois anos de desenvolvimento desta pesquisa permitiu a visão de outra perspectiva na abordagem da obra de Pizarnik. Deve-se destacar o movimento de intercâmbio em torno de sua literatura, no Brasil, ocasionada pela circulação recente de traduções de sua poesia foi um fator simultâneo e enriquecedor deste processo de escrita. A simultaneidade dessas situações possibilitou o desenvolvimento da interlocução crítica em torno de sua literatura em relação à leitura das questões do exílio e da alteridade.

É possível notar que a lacuna em relação à crítica literária de Pizarnik, em Língua Portuguesa, começa a ser preenchida com a publicação recente de novas traduções e dissertações, artigos, ensaios e resenhas críticas que se debruçam sob a obra e o espólio da autora. Há um rico acervo crítico acadêmico, nas mais diversas línguas, publicados ao redor do mundo, o que mantém a obra de Pizarnik lida e comentada. Neste trabalho, foi possível uma breve análise de como os efeitos de sentido da dicção poética de Pizarnik se relacionam às questões do exílio e da

alteridade. Outras concepções como a de território, desterritorialização e hospitalidade foram fundamentais para a construção do corpus teórico do texto.

Reconheço aqui a multiplicidade de conceitos empregados, muitas vezes deslocados de seu contexto original, que possam ter afetado ou causado um estranhamento ao leitor. É possível encontrar, entre as referências utilizadas, para esta investigação e diversos links, também um guia de leitura para quem deseja adentrar a crítica da obra da poeta argentina. São vários os livros de Pizarnik esgotados, ou difíceis de encontrar, ou mesmo consulta; alguns deles foram citados aqui, mas a sua prosa poética ainda carece de leitura e tradução.

Difícil seria tratar da obra de Pizarnik sem mencionar um pouco da biografia da autora. Ao mesmo tempo, corre-se o risco de dar ênfase a algum aspecto; no entanto, não se levando como mera abordagem da vida da autora sem relação ao contexto histórico em que estava situada. As leituras de Cristina Piña (1991) e de César Aira (2001) colaboraram para o levantamento dos dados biográficos e para um trato mais sério às informações veiculadas, sem ir de encontro ao misticismo que cerca parte dos leitores dos poetas “malditos”. Nesse sentido, procuramos evitar permanecer em uma primeira leitura, e optamos por adentrar as camadas do texto. Nessas camadas, o leitor se deparara, conseqüentemente, com a ideia da fatalidade da morte, muitas vezes personificada na dicção de seu eu-poético.

Dessa forma, a leitura proposta aqui convida ao leitor para o contato com a obra da poeta argentina, de dicção suicida como Ana Cristina César, com semelhanças e distanciamentos do leitor brasileiro que se propõe a essa empreitada. A década de 1960, na sequência de seu exílio, culminou na ditadura militar, no Brasil, em 1964. A América Latina vivia um momento conturbado politicamente. Assim, a decisão de Pizarnik de se exilar, colabora para a sua postura de autor frente ao mundo. Foi impossível a uma intelectual como ela se portar de acordo com tudo o que a cercava, sem questionar por meio de sua poesia a realidade. Há uma profunda reflexão sobre o fazer poético, e a visão do poeta no mundo em sua poética ainda contemporânea.

O poeta Ricardo Domeneck cita em um poema seu, de título *“Texto em que o poeta medita sobre algumas escolhas estéticas na companhia de Angélica Freitas em Buenos Aires”*, escrito na capital argentina, que traz uma seleção de poetas muito interessante, versados lado a lado, dentre eles: Angélica de Freitas, Cristian de Nápoli,

Hilda Hilst, Pizarnik, Leminski e Pelonguer⁷⁵. Trata-se de um poema escrito em trânsito por um poeta, que reconhece o cenário do século XX, como propício para o início de uma conversa sobre poesia. O poema convida o leitor a mergulhar na obra desses poetas que pensaram o século XX na poesia e, dentre eles, está a autora aqui tomada como objeto de estudo. Não se trata de escolhas aleatórias do poeta Ricardo Domeneck, mas de uma seleção afetiva. Nesse aspecto, vale destacar que a ideia de um paideuma a ser percorrido é antiga, e também “poundiana”. A afetividade difere, nesse sentido, cabendo destacar que Italo Calvino afirma em *Por que ler os clássicos* (2007), que cada leitor elenca os seus próprios clássicos, à medida que revisita a essas leituras de forma recorrente.

Pizarnik não passa despercebida neste cenário e, de certa forma, aos poucos se incorpora ao corpus de leitura da poesia do século XX. Para um leitor da poesia hispânica, será difícil não se deparar com um dos textos da autora, seja em antologias, ou mesmo em circulação na internet. Isso se dá a partir da leitura e da crítica que mantém em circulação os textos e o pensamento da autora. O diálogo literário com seus pares e com a literatura mundial é uma constante em sua obra, e isso não passa despercebido ao leitor. Esse processo criativo conjuga o choque com a simultaneidade do mundo e traça uma linha de fuga, que oscila entre a evasão poética e a morte. Desta maneira, esses dois elementos - metalinguagem e morte - se apresentam junto ao exílio tão versado em sua poesia.

Esta investigação deixa em aberto algumas questões para o leitor, pois a hipótese inicial e seus desdobramentos não necessariamente se esgotam aqui. A questão inicial quanto ao exílio, aqui desenvolvida, dá uma ideia geral da poética de Pizarnik. Outras leituras são possíveis como a abordagem autobiográfica, a feminista, a surrealista, enfim todas elas convivem no mesmo cenário da crítica. Preferimos, ao longo deste, mencionar as diversas fontes de maneira crítico-analítica, sem ignorá-

⁷⁵ Texto em que o poeta medita sobre algumas escolhas estéticas/ na companhia de Angélica Freitas// em Buenos Aires// (e o dedica a Cristian De Nápoli)// *hilstado a comparecer/ à óbvia/ escolha y elección/ entre o/el/ cânon o thénon/ não/ quis adular la aduana/ a convencer/ a fronteira/ a pizarnikar/a leminskaria/ & perlonguei/meus passos, girando/ por calles muy concretas/ (ay, bacacay!)/ pois não/ logrei medrar/ claudicante el/receituário mágico/ que en el barro comenzen/ as metamorfoses/ de ojos de/ lynce, patas de/ jabón digo ramón digo dragón/ ou tigronas de gude/ (oh! orugas de la col)/ que me tele-/ trans-/ portas-/ sem/ a eras o países/ imaginários/&/ quedei/ -me ali mesmo na/ Rivadavia 4930/ com o café frio/ (três cubos de açúcar/no cálice a prova/ de que existo)/sonhando/ com a minha desova/completa. (DOMENECK, 2009). Disponível em: http://ricardo-domeneck.blogspot.com/2009/07/texto-em-que-o-poeta-medita-sobre_26.html. Acesso em: 21 maio 2019.*

las. Cabe destacar que a perspectiva do exílio, na poesia de Pizarnik, ganha força com este texto, assim como o texto se soma aos outros diversos que traçam a análise dos textos a partir dos estudos da alteridade.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.
- AGAMBEN, Giorgio. Política del exilio. Tradução de Dante Bernardi. **Archipiélago**, n.26/27, p. 41-52, invierno 1996.
- AIRA, César. **Alejandra Pizarnik (1936-1972)**. Barcelona: Ediciones Omega, 2001.
- AIRA, César. Las metamorfosis de Alejandra Pizarnik. **ABC Cultural**, p. 7-8, 6 Jan, 2001, Disponível em: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2001/01/06/07.html>. Acesso em: 15 dez. 2016.
- ANTELO, Raúl. Nombrarte: A poesia de Alejandra Pizarnik. In: ANTELO, Raúl. **Transgressão e modernidade**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001. p. 203-212.
- ANTELO, Raúl. Los confines como reconfiguración de las fronteras. **Pensamiento de los confines**, Argentina. Fondo de Cultura Económica, n. 17, p. 33-44, dez. 2005.
- ARTAUD, Antonin. **A arte e a norte**. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: MM Livreiro, 1987.
- AZÚA, Félix de. Siempre en Babel. **Archipiélago**, n. 26/27, p. 22- 33, invierno 1996.
- BAYLER, Edgard. **Puentes/Pontes: poesia argentina y brasileña contemporánea**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles. Perda de auréola. In: BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Tradução de Dorothée de Bruchard. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988. [sem paginação].
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOLLING, Ben. On Exile and Not-Belonging in the Work of Alejandra Pizarnik. In: BOLLING, Ben. **Modern Argentine Poetry: displacement, exile, migration**. United Kingdom: University of Wale Press, 2011. p. 39-62.
- BORDELOIS, Ivonne. Prólogo. In: PIZARNIK, Alejandra. **Nueva correspondencia (1955-1972)**. Edición de Ivonne Bordelois y Cristina Piña. Barcelona: Editorial Lumen, 2017.
- BORINSKY, Alicia. The self and its impossible landscapes: Alejandra Pizarnik. In: BORINSKY, Alicia. **One-Way Tickets: Writers and the Culture of Exile**. Texas: Trinity University Press, 2011.

BERND, Zilá (Org). **Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos**. Porto Alegre: Literalis, 2010.

BOSQUEIRO, Josiane Maria. **Apresentação e tradução das obras La última inocencia e Las aventuras perdidas de Alejandra Pizarnik**. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, 2010. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/270137/1/Bosqueiro_Josiane_Maria_M.pdf. Acesso em: 15 fev. 2018.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CACCIARI, Massimo. La paradoja del extranjero. Tradução de Dante Bernardi. **Archipiélago**, n. 26/27, p. 16-21, invierno 1996.

CALLE, María Isabel. Alejandra Pizarnik: vida, obra y principales motivos poéticos. **Triangle 3**, Tarragona. v.3, n.1, p. 1-109, mar. 2011.

CARRERA, Arthuro. **Momento de Simetria**. Tradução de Ricardo Corona e Joca Wolff. Curitiba: Medusa, 2005.

CELLA, Susana. **Historia crítica de la literatura argentina**. Buenos Aires: Emecé, 1999. v. 10.

COLOMBO, Sylvia. A história da poeta argentina que queria viver só em seus textos. **Folha de São Paulo**, 2018. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/02/a-historia-da-poeta-argentina-que-queria-viver-so-em-seus-textos.shtml>. Acesso em: 18 fev. 2018.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: 34, 1995. v. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: 34, 1996. v. 3.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. 2. ed. São Paulo: 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DEPETRIS, Carolina. **Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik**. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. Tradução de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DIAS, Maria Luiza. **Suicídio**: testemunhos de adeus. São Paulo: Brasiliense, 1991.

DOMENECK, Ricardo. **Texto em que o poeta medita sobre algumas escolhas estéticas na companhia de Angélica Freitas em Buenos Aires**. 2009. Disponível em: http://ricardo-domeneck.blogspot.com/2009/07/texto-em-que-o-poeta-medita-sobre_26.html. Acesso em: 17 jul. 2019.

DURKHEIM, Emile. **O suicídio**: estudo sociológico. 2. ed. Tradução de Luz Cary, Margarida Garrido e J. Vasconcelos Esteves. Lisboa: Editorial Presença, 1977.

FRANCO, Augusto de. A transição da organização hierárquica para a organização em rede. In: FRANCO, Augusto de. **2009**: 10 escritos sobre redes sociais. São Paulo: Escola de Redes, 2010.

ENZENSBERGER, Hanz Magnus. Linguagem universal da poesia moderna (1962). In: ENZENSBERGER, Hanz Magnus. **Com raiva e paciência**: ensaios sobre literatura, política e colonialismo. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Paz e Terra-Instituto Goethe, 1985.

ÉTIENVRE, Jean-Pierre. Los passos perdidos del peregrino em las Soledades de Góngora. **Archipiélago**, n. 26/27, p. 105-110, invierno 1996.

FLUSSER, Vilém. Habitar a casa na apatridade (Pátria e mistério – Habitação e hábito). In: FLUSSER, Vilém. **Boldenlos**: uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007. p. 221-236.

GENOVESE, Alícia. **La doble voz**: Poetas Argentinas Contemporâneas. [S. l.]: Eduvim, 1996.

GENOVESE, Alícia. **Leer poesía**: lo leve, lo grave, lo opaco. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

GUAL, Garcial. Los Privilegios del desterrado según fray Antonio de Guevara. **Archipiélago**, n.26/27, p. 93-103, invierno 1996.

GUILLÉN, Claudio. El sol de los desterrados: literatura y exilio. In: GUILLÉN, Claudio. **Múltiples moradas**: ensayo de literatura comparada. Barcelona: Tusquets, 1998.

GUTIÉRREZ, Brenda Ibeth Becerril. **O real da arte na escrita de Alejandra Pizarnik**. 2012. Tese (Doutorado em Teoria Psicanalítica) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://teopsic.psicologia.ufrj.br/arquivos/documentos/783A0871C97AE09FB8FC82497B50F5F1.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2012.

JASINSKI, Isabel. **Américas Transitivas e as redes do literário**. Curitiba: Medusa, 2017.

JASINSKI, Isabel. (Org). **Literaturas em trânsito, teorias peregrinas**. Curitiba: Ed. UFPR, 2015.

JITRIK, Noé. **Historia crítica de la literatura argentina**. Buenos Aires: Emecé, 2004. v. 9.

JOZEF, Bella (Org). **Poesia Argentina 1940-1960**. Tradução de Bella Jozef. São Paulo: Iluminuras, 1990.

LACAN, Jacques. **Le séminaire Livre X. L'angoisse**. Paris: Éditions Seuil, 2004.

LARKIN, Philip. The pleasure principle, Writing poems. In: LARKIN, Philip. **Required Writing: Miscellaneous pieces, 1955-1982**. Michigan: The University of Michigan Press, 1983.

LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror: poesias, cartas, obra completa**. Tradução, prefácio e notas de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2005.

LÊ, Linda. **Par ailleurs (exils)**. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2014.

LEVINAS, Emmanuel. **Totalidade e Infinito**. Tradução de José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1988.

LEYES, Ruth. The Turn to Affect: A Critique. **Critical Inquiry**, v. 37, n. 3, p. 434-472, 2001.

LOPES, Cícero Galeano. Transnação (Traços identitários transnacionais na cultura dos gaúchos). In: BERND, Zilá (org). **Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos**. Porto Alegre: Literalis, 2010.

MACKINTOSH, Fiona J.; POSSO, Karl (Orgs). **Árbol de Alejandra Pizarnik Reassessed**. Grã Bretanha: Tamesis Books, 2007.

LOPES, Ellen Cristina Nascimento. **Poesia-Tradução à beira do silêncio: Tradução integral da obra poética de Alejandra Pizarnik**. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2018. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/36524/3/2018_dis_ecnlopes.pdf. Acesso em: 24 jan. 2019.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARCOS, Sara de Miranda. **Para além do limite da palavra: vislumbres do silêncio fundador em Alejandra Pizarnik e Ana Cristina Cesar**. 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande, 2012. Disponível em: <http://tede.bc.uepb.edu.br/tede/jspui/handle/tede/1884>. Acesso em: 15 fev. 2018.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. Como fazer versos? In: SCHNAIDERMAN, Boris. **A poética de Maiakóvski através de sua prosa**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MORENO, Carlos Regino. Frondizi y la caída del peronismo. In: VIRASORO, Roberto Pisarello; MENOTI, Emilia Edda (Directores de la obra). **Arturo Frondizi: Historia y Problemática de un estadista**, vol. III – El político: Su actuación en la U.C.R. (1930-1957). Buenos Aires: Ediciones Depalma, 1986. p. 585-597.

NANCY, Jean-Luc. Fazer a poesia. In: NANCY, Jean-Luc. **Demanda: Literatura e filosofia**. Textos escolhidos e editados por Ginette Michaud. Tradução de João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho e Dirlenvander do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Ed. UFSC, 2016.

NANCY, Jean-Luc. La existencia exiliada. Tradução de Juan Gabriel López Guix. **Archipiélago**, n. 26/27, p. 34-39, invierno 1996.

OLIVEIRA FILHO, Kátia Rose. **Uma ponte sob a morada do ser: Proposta de leitura heideggeriana de Árvore de Diana**, de Alejandra Pizarnik. 2002. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2002. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/7875>. Acesso em: 15 fev. 2018.

OLIVERI-GODET, Rita. Errância/ migrância/ migração. In: BERND, Zilá (org). **Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos**. Porto Alegre: Literalis, 2010.

OVIEDO, José Miguel. **Historia de la literatura hispano-americana**: 4. De Borges al presente. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

PIÑA, Cristina. **Alejandra Pizarnik**: Colección Mujeres Argentinas. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1991.

PIÑA, Cristina. **Límites, diálogos, confrontaciones**: leer a Alejandra Pizarnik. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2012.

PIZARNIK, Alejandra; OSTROV, León. **Cartas**. Villa María: Eduvim, 2012a.

PIZARNIK, Alejandra. **Diarios**. Edición a cargo de Ana Becciu. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2012b.

PIZARNIK, Alejandra. **Poesía Completa**. Edición a cargo de Ana Becciu. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2011.

PIZARNIK, Alejandra. **Prosa Completa**. 5.ed. Edición a cargo de Ana Becciu. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2010.

PIZARNIK, Alejandra. **La tierra más ajena**. 2012. Tradução de Vinícius Ferreira Barth. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2012/04/17/alejandra-pizarnik-la-tierra-ms-ajena-1955-pt-1/>. Acesso em: 15 fev. 2018.

PIZARNIK, Alejandra. **Un signo en tu sombra**. 2012. Tradução de Vinícius Ferreira Barth. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2012/09/11/alejandra-pizarnik-un-signo-en-tu-sombra-1955/>. Acesso em: 15 fev. 2018.

PIZARNIK, Alejandra. **Antologia Poética** (edição bilingue). Tradução de Alberto Augusto Miranda. Porto: O correio dos navios, 2002.

PIZARNIK, Alejandra. **Árbol de Diana**. Tradução de Nina Rizzi. Fortaleza: Edições Ellenismos, 2017.

PIZARNIK, Alejandra. **Árvore de Diana**. Tradução de Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2018.

PIZARNIK, Alejandra. **Os Trabalhos e as Noites**. Tradução de Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2018.

PIZARNIK, Alejandra. **A condessa sangrenta**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Tordesilhas, 2001.

PIZARNIK, Alejandra. **Nesta noite, neste mundo**. 2013. Tradução de Rafael Walter. Disponível em: <http://parainutilidadepublica.blogspot.com.br/2013/01/en-esta-noche-en-este-mundo.html>. Acesso em: 18 dez. 2017.

PIZARNIK, Alejandra. **Nesta noite, neste mundo**. 2016. Tradução de Christian Guernes. Disponível em: <http://lyricstranslate.com/en/en-esta-noche-en-este-mundo-nesta-noite-neste-mundo.html>. Acesso em: 18 dez. 2017.

PIZARNIK, Alejandra. **Nesta noite, neste mundo**. Tradução de Nina Rizzi. **Escamandro**, 2017. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2017/07/19/a-poema-a-linguagem-a-traducao/>. Acesso em: 18 dez. 2017.

PRIETO, Martín. **Breve historia de la literatura argentina**. Buenos Aires: Alfaguara, 2006.

RAMIRO, Ana Maria. Alejandra Pizarnik: pedra exílio, loucura. Tradução de Ana Maria Ramiro. **Coyote**, Londrina, v. 16, p. 30-35, verão 2008.

RIVAS, Enrique de. Tiempo y espacio del exilio. **Archipiélago**, n. 26/27, p. 125-132, invierno 1996.

SAID, Edward W. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-americanas**: polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SUÁREZ ROJAS, Tina. Alejandra Pizarnik: ¿La escritura o la vida? **Espejo de paciencia: revista de literatura y arte**, Espanha, n. 3, p. 24-27, 1997.

TALLÓN, Juan. **Fin de poema**. Barcelona: Editorial Alrevés, 2015.

VALERY, Paul. Questões de Poesia. In: BARBOSA, João Alexandre (Org.). **Variedades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VENTI, Patrícia. El discurso autobiográfico, Censura y traición. In: VENTI, Patrícia. **La escritura invisible**: el discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik. Barcelona: Anthropos Editorial, 2008.

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro, 2004.

ANEXO 1 – ORIGINAL

PRÓLOGOS A LA ANTOLOGÍA CONSULTADA DE LA JOVEN POESÍA ARGENTINA (1968)

El poeta y su poema

“Un poema es una pintura dotada de voz y una pintura es un poema callado.” Proverbio oriental

La poesía es el lugar donde todo sucede. A semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad. Decir libertad o verdad y referir estas palabras al mundo en que vivimos o no vivimos es decir una mentira. No lo es cuando se las atribuye a la poesía: lugar donde todo es posible.

(...)

En oposición al sentimiento del exilio, al de una espera perpetua esta el poema -tierra prometida-. Cada día son más breves mis poemas: pequeños fuegos para quien anduvo perdida en lo extraño. Dentro de unos pocos versos suelen esperarme los ojos de quien yo sé; las cosas reconciliadas, las hostiles, las que no cesa de aportar lo desconocido; y mi sed de siempre, mi hambre, mi horror. Desde allí la invocación, la evocación, la conjuración. En cuanto a la inspiración, creo en ella ortodoxamente, lo que no me impide, sino todo lo contrario, concentrarme mucho tiempo en un solo poema. Y lo hago de una manera que recuerda, tal vez, el gesto de los artistas plásticos: adhiero la hoja de papel a un muro y la contemplo; cambio palabras, suprimo versos. A veces, al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces, a la espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude. Y este dibujo es como un llamado ritual. (Agrego que mi afición al silencio me lleva a unir en espíritu la poesía con la pintura; de allí que donde otros dirían instante privilegiado yo hable de espacio privilegiado.)

(...)

Nos vienen previniendo, desde tiempos inmemoriales, que la poesía es un misterio. No obstante la reconocemos: sabemos donde está. Creo que la pregunta ¿que es para usted la poesía? merece una u otra de estas dos respuestas: el silencio o un libro que relate una aventura no poco terrible: la de alguien que parte a cuestionar el poema, la poesía, lo poético; a abrazar el cuerpo del poema; a verificar su poder encantatorio, exaltante, revolucionario, consolador. Algunos ya nos han contado este viaje maravilloso. En cuanto a mí, por ahora es un estudio.

Paris, diciembre de 1962

El poema y su lector

Si me preguntan para quien escribo me preguntan por el destinatario de mis poemas. La pregunta garantiza, tácitamente, la existencia del personaje. De modo que somos tres: yo; el poema; el destinatario. Este triangulo en acusativo precisa un pequeño examen. Cuando termino un poema, no lo he terminado. En verdad lo abandono, y el poema ya no es mío o, mas exactamente, el poema existe apenas. A partir de ese momento, el triangulo ideal depende del destinatario o lector. Únicamente el lector puede terminar el poema inacabado, rescatar sus múltiples sentidos, agregarle otros nuevos. Terminar equivale, aquí, a dar vida nuevamente, a re-crear.

Cuando escribo, jamás evoco a un lector. Tampoco se me ocurre pensar en el destino de lo que estoy escribiendo. Nunca he buscado al lector, ni antes, ni durante, ni después del poema. Es por esto, creo, que he tenido encuentros imprevistos con verdaderos lectores inesperados, los que me dieron la alegría, la emoción, de saberme comprendida en profundidad. A lo que agrego una frase propicia de Gaston Bachelard: El poeta debe crear su lector y de ninguna manera expresar ideas comunes.

Buenos Aires, 1967

(PIZARNIK, 2010, pp. 299-301)

ANEXO 2 – TRADUÇÃO

PRÓLOGOS À ANTOLOGIA CONSULTADA DA POESIA JOVEM ARGENTINA (1968)

O Poeta e seu poema

“Um poema é uma pintura dotada de voz e uma pintura é um poema calado.” Provérbio oriental

A poesia é o lugar onde tudo se sucede. Como o amor, o humor, o suicídio e todo ato profundamente subversivo, a poesia se desentende do que não é sua liberdade ou verdade. Dizer liberdade ou verdade e referir estas palavras ao mundo em que vivemos ou não vivemos é dizer uma mentira. Não quando se atribui a poesia: lugar onde tudo é possível.

(...)

Em oposição ao sentimento de exílio, ao de uma espera perpétua a do poema, terra prometida. Cada dia meus poemas são mais breves, pequenos incêndios para quem andou perdida no que me falta. Escapam-me aos olhos alguns poucos versos de quem eu sei. As coisas reconciliadas, as hostis, as que não cessam de oferecer o desconhecido. E minha sede de sempre, minha fome, meu horror. Deste então a evocação a conjuração. Quanto a inspiração creio nela ortodoxamente, o que não me impede, muito pelo contrário de me concentrar muito tempo num mesmo poema. O faço de uma maneira que recorda talvez, o gesto dos artistas plásticos: insiro a folha de papel numa parede e a contemplo. troco palavras, apago versos. Às vezes, ao riscar uma palavra, imagino outra em seu lugar, mas sem saber qual. Então, a espera da palavra desejada, faço neste vazio um desenho que faça alusão. Este desenho é como um rito. (Agrego que a minha aficção ao silêncio me leva a unir em espírito a poesia com a pintura. Do lugar ao que outros se referem como instante privilegiado, falo de espaço privilegiado.

(...)

Nos previnem, desde tempos imemoriais, que a poesia é um mistério. Não somente a reconhecemos, como sabemos onde está. Acredito que a pergunta seja: O que é para você a poesia? Merece uma ou outra de estas duas repostas: o silêncio de um livro que relate uma aventura não pouco terrível, a de alguém que inicia a questionar o poema, a poesia, o poético. Abraçar o corpo do poema, para verificar seu poder encantatório, exaltante, revolucionário e

consolador. Alguns já nos contaram esta viagem maravilhosa. Quanto a mim, por enquanto é um estudo.

Paris, dezembro de 1962

O poema e seu leitor

Se me perguntam para quem escrevo, me perguntam pelo destinatário de meus poemas. A pergunta garante tacitamente, a existência do personagem. De maneira que somos três: eu, o poema e o destinatário. Este triângulo expositivo precisa de um pequeno exame. Quando termino um poema, não o terminei. Na verdade lhe abandono, e o poema já não é meu, mais precisamente, o poema existe apenas.

A partir deste momento, o triângulo ideal depende do destinatário, ou leitor. Unicamente o leitor pode terminar o poema inacabado, resgatar seus múltiplos sentidos e lhe agregar novos. Terminar equivale aqui, a dar vida novamente, a recriar.

Quando escrevo, jamais evoco o leitor. Nem me passa pelo pensamento o destino do que estou escrevendo. Nunca busquei o leitor, nem antes, nem durante, nem depois do poema. É por isto, creio, que tive encontros imprevistos com verdadeiros leitores inesperados, os que me deram a alegria, a emoção, de saber-me compreendida profundamente. Acrescento uma frase oportuna de Gaston Bachelard: o poeta deve criar seu leitor e de nenhuma maneira expressar ideias comuns.

Buenos Aires, 1967.